V
409

Johannes Brahms

von

Willibald Nagel

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 971 2

SPEYER & PETERS
BERLIN NW 7

Musikalische Volksbücher

Herausgegeben von Adolf Spemann

Johannes Brahms

von

Willibald Nagel

1·9·2·3

J. Engelhorns Nachf.

Stuttgart

ML
410
B8N24

Tv 42409

Vorwort

Das vorliegende kleine Buch habe ich nach einem überaus arbeitsreichen Winter sozusagen in einem Zuge für mich und den andern, der es als ein Ganzes, nicht als gelegentlichen Zwecken dienenden »Führer«, lesen mag, geschrieben. Es hätte früher erscheinen sollen. Daß das nicht geschehen konnte, verursachte ein beträchtlicher Unfall, der mir das Schreiben mehrere Monate unmöglich machte. Die Arbeit erhebt keine wissenschaftlichen Ansprüche, doch fehlt es ihr hoffentlich an Anhaltspunkten nicht, aus denen der Leser sich die sichere Grundlage für eine genauere Kenntnis des Lebenswerkes von Brahms verschaffen kann. Ihr Zweck wäre damit vollauf erfüllt.

Stuttgart Ende Juli 1922

Prof. Dr. Willibald Nagel

Inhalt

Einleitung 9
Das Leben 19
Die Werke 50
Zeittafel 158
Literatur 160
Regiſter 161

Einleitung

Der einst heiß geführte Streit um Brahms und seine Kunst ist heute im großen und ganzen vorüber. Das Wesentliche aus des Meisters Lebenswerk ist in den kulturellen Besitz des deutschen Volkes übergegangen. Nur modernistische Heißsporne lehnen sie als völlig abgestanden oder überwunden ab, und auch der eine und andre, der nicht zu ihnen gehört, sieht ihr das Ende heraufdämmern. Parteiansichten, Parteigetriebe: nicht genug, daß sie eine vernünftige deutsche Politik nicht aufkommen lassen, sie verhunzen uns auch die reiche, vielgestaltige und edle deutsche Kunst.

Vorläufig behauptet Brahms' Musik aber noch eine starke Stellung im deutschen Kulturleben. Die Frage ist, ob sie diese Stellung ihrer Höhe und Bedeutung verdankt oder ob da gewisse Zufälligkeiten mitgespielt haben?

Zeitgenössische Urteile über einen schaffenden Künstler haben oft nur wenig mit objektiver Erkenntnis seines Wesens gemein. Der Blick durch die verschieden gefärbte und geschliffene Parteibrille hat den Meister über- und unterschätzt. Wenn fanatischer Eifer ihn als gleich starken geistigen Zwillingsbruder neben Beethoven stellte, so war das falsch, aber doch nicht so töricht, wie wenn man ihn einen Philister nannte und seine Musik als Ausdruck der Melancholie des Unvermögens schmähte. Die Überschätzung seiner Künstlerschaft hat Brahms, dessen ganzes Wesen auf vornehme Ehrlichkeit eingestellt war, auf das kräftigste abgewehrt, ihre Unterschätzung focht ihn niemals sonderlich an. Er ließ die

Tat statt Worten für sich reden — die einzige eines selbstbewußten Künstlers würdige Antwort.

Der Kampf für und wider Brahms ging um Grundanschauungen des künstlerischen Schaffens. Wagner spielt da in direkter Weise nicht mit hinein, ist doch Brahms nie dazu gelangt, eine Oper zu schreiben. Der Kampf wurde vielmehr bedingt durch Brahms' Stellung zur Kunst Liszts und der Neudeutschen. Brahms kam von Beethoven und Schumann her und drang im Laufe seiner Entwicklung immer tiefer in die deutsche und fremde Musik der Vergangenheit, und nicht zuletzt in die J. S. Bachs ein: das war eine selbstgewählte Beschränkung der Ausdrucksmittel, ein Verzicht darauf, sich gewissen Anschauungen der Gegenwart anzupassen, war aber auch eine unendliche Bereicherung der Ausdrucksmittel, weil es ihre Verinnerlichung bedeutete. Die Kunst Liszts, von vornherein kosmopolitisch angelegt, drängte auf gewaltige äußere Expansion, die sie auch, vor allem dank den gesellschaftlichen Zuständen, unter denen sie groß wurde, erreichte.

Deutscher und kosmopolitischer Kunstgeist standen sich in Brahms und Liszt schärfer gegenüber als etwa protestantische und katholische Lebensanschauung, obgleich auch sie mitspielte. Die Welt der deutschen Innerlichkeit, des Herzens heilig stille Räume bei Brahms, die große, blendende Welt des Virtuosen bei Liszt. Auf der Altenburg, wo Liszt mit einer bunt zusammengewürfelten, genialen oder doch genialisch tuenden Gesellschaft und ihren Anhängseln aus allen Zonen Hof hielt, würde der junge Brahms auf die Dauer eine schnurrige Figur abgegeben haben, und so schlug sich der Hamburger Kleinleutesohn, kaum daß er Weimar gesehen, auch schon wieder in die Büsche. Als Gefolgsmann Liszts wäre Brahms nie eine Natur im Sinne Goethes geworden,

ein Mann, der sich ganz auf sich selbst stellte und im Grunde genommen nur den einen Wunsch hatte, daß man ihn auf seinem Sattel gelten lassen möge.

Wie steht es nun um Brahms' Kunst? Was die deutsche Literatur und die bildende Kunst des achtzehnten Jahrhunderts erstrebte und zuletzt erreichte, die Versöhnung der Gegensätze zwischen dem großen Kunstschaffen und dem Volkstümlichen im Ausdruck, das besaß die Musik bereits, ohne sich freilich dessen inne zu sein oder sein zu können, in Johann Sebastian Bach. Sie verlor es dann wenigstens teilweise wieder, um es in Haydn, Mozart und Beethoven abermals und aufs herrlichste wiederzugewinnen. Die große, architektonisch reich und schön gegliederte Form zerbröckelte im Zeitalter der Romantik mehr und mehr; dafür aber erschloß sich die Musik bedeutsame äußere Mittel der Darstellung und der Klangdifferenzierung und trat auch zum Teil in ein immer inniger werdendes Verhältnis zur volkstümlich gerichteten Ausdrucksweise, ohne doch, wie vor allem Schumann beweist, selbst etwas schaffen zu können, was in den Mund des Volkes überging. In Brahms wiederholt sich nun in konzentrierter Weise dieser ganze Entwicklungsprozeß der deutschen Kunst insofern, als er die große Form des Kunstschaffens immer stärker mit dem geistigen Gehalte des Allgemeinempfindens zu durchtränken vermochte. Das aber geschah, ohne daß er je das Eigene, Persönliche preisgegeben hätte. So können wir seine Musik eine Synthese zwischen dem gehaltvollen Kunstschaffen hohen Stiles, Volkstümlichkeit des Ausdruckes und Persönlichkeitsgehalt nennen.

Brahms' Kunst bewegt sich nur innerhalb der Grenzen der sogenannten absoluten Musik. Einen Seitensprung ins eigentliche programmatische Gebiet hat er niemals gemacht. Sein Formsinn war von Anfang an stark entwickelt. Aber

seine Form war nie eine starre, sie hat sich immer nach den künstlerischen Vorwürfen, die sie zu bergen bestimmt war, gemodelt. Vielleicht kann man ihr gelegentlich nur subjektive Berechtigung zuerkennen. Aber formale Versuche, wie sie Beethoven wohl unternahm, bei dem Ähnliches zu bemerken ist, hat Brahms im Grunde genommen nicht gemacht: im allgemeinen hat er sich in der großen Form, die hier allein in Betracht kommt, an das ideale Normalschema der Sonate gehalten, dem er freilich im einzelnen manche Neuerung beifügte.

Auch sonst gemahnt vieles in Brahms' Musik an die des großen Vorgängers: auch bei ihm ist der Durchführungssatz der Sonatenform im großen und ganzen der Gipfel der architektonischen Arbeit, und Beethovens wunderkühne Rhythmik, seine unvergleichliche Kunst figurativer Linienauflösung, der Reichtum und die formale Schichtung der Variationentechnik, die „durchbrochene" Arbeit, die schon bei Haydn nach Anfängen bei den Mannheimern, Graupner, Fasch und anderen vorhandene Ersetzung des regelmäßigen Registerwechsels bei der Instrumentierung durch gesteigerte Individualisierung der Instrumente, ohne ins klanglich Experimentelle zu verfallen — all das sind Teile des Erbes, das Beethoven Brahms zugetragen, sind Erscheinungsformen der künstlerischen Gestaltung, wie wir sie bei keinem der Meister zwischen Beethoven und Brahms in der gleichen Ausprägung antreffen. Und auch dies ist ein Beethovenscher Zug in Brahms: seine Musik ist nur das Ergebnis seines Innenlebens, das gar wohl (Brahms war ein guter Beobachter der Menschen, ein begeisterter Naturfreund und ein eifriger Leser guter Bücher) Dinge der Außenwelt in tonalem Niederschlag abzuspiegeln vermochte, nie aber sie bloß nachzuzeichnen oder nachzumalen versuchte, es sei denn

in feinst stilisierter, niemals jedoch in rein naturalistischer Form für gelegentliche Zwecke des Liedes.

Dieses Ablehnen jeder äußerlichen Verwendung der Musikausdrucksmittel bedang auch die besondere, so oft zu Unrecht verschrieene Instrumentierungsweise von Brahms. Sie hat ihre subjektive Berechtigung durch die besondere, im Ganzen unleugbar herbe Brahmssche Gedankenwelt. Wegen dieser Eigenart wird sie niemals zu einem dogmatischen Begriffe der Orchestrierungspraxis erhoben werden können: ihr aber vorzuwerfen, ihr Ergebnis, der Brahmssche Orchesterklang, sei deshalb zu verwerfen, weil er als Klangerscheinung keinen Vergleich mit Wagners oder Liszts „klingendem" Orchester aushalte, ist albern: was innerlich so ganz und gar verschieden ist, kann nicht in der gleichen klanglichen Gewandung erscheinen. Blendende Farbenkleckse in Brahms' Orchester hineinzuretuschieren, ist deshalb, von Einzelheiten abgesehen, wie sie etwa Reger, der genaueste Kenner von Brahms, gelegentlich unternehmen durfte, ein ebensolcher stilistischer Unfug wie die Uminstrumentierung von Cornelius' Meisteroper im Sinne des Wagnerschen Musikdramen-Pathos.

Brahms' Musik kennt keine gewaltsamen naturalistischen Effekte als Endziel des Ausdrucks, und jeglicher äußere Elan, der den Hörer mit Blendwerk einzufangen weiß, geht ihr ab. Was sie J. S. Bach verdankt, wurde nicht minder bedeutungsvoll für sie als die Kunst Beethovens. Wir haben erst in Reger wieder einen Meister gehabt, der wie Brahms dem alten ehrwürdigen Thomaskantor so die letzten Geheimnisse der musikalischen Satzlehre abgelernt hätte. Man braucht ja nur einen Blick etwa in die Variationenwerke zu werfen, um Beispiele verwickelter Kunstformen zu finden, die er mit höchster Genialität erfüllte. Auch als Harmoniker ist Brahms

in Bachs Bahnen geschritten und auch den Kirchentönen hat er seine Aufmerksamkeit geschenkt, um seine Harmonik, für die ein besonderes Kennzeichen die eigentümliche Verwebung von Moll mit Dur ist, zu bereichern.

Das alles (auch Brahms' Beziehungen zu Schumann wären noch dazuzunehmen) bedeutet einen Gegensatz zu Liszt und den Neudeutschen. Sie suchten nach neuen Möglichkeiten der Formgebung, nach noch nicht allgemein anerkannten Ausdrucksmitteln. Das tat wohl auch Brahms; da er aber höchstens in seinen ersten Anfängen die Möglichkeit der Annahme einer gewissen Verwandtschaft mit der neudeutschen Kunst zuließ, die sich jedoch bald als ein Wahn erwies, so wurde er kurzerhand zum Reaktionär gestempelt. Es wurde dabei (charakteristisch für diese Zeit des Fortschrittstaumels) übersehen, daß nicht alles, was in das Kunstschaffen als ein Neues eingeführt wird, an sich auch schon einen Fortschritt bedeutet. Brahms hat das gefühlt. Wie Wagner die unbeschränkte Anwendung seiner musikdramatischen Ideen auf die Instrumentalmusik mit Besorgnis für diese erfüllte, so fürchtete Brahms die mit der vollen Abwendung vom organisch entwickelten Formenbau und dem nicht mehr rein musikalisch-gedanklich bestimmbaren Inhalte der Musik notwendig verbundene innere Zersetzung der Kunst. Nun aus diesem Grunde vertiefte er sich immer weiter in die Geheimnisse früherer Schaffensperioden. Diese Arbeit in Schächten, die mancher längst verschüttet glaubte, geschah also nur unter innerem Zwange, sie war Brahms sozusagen vom Kunstgeiste selbst auferlegt, der zwar stete Weiterentwicklung, aber doch nur solche organischer Art will und in Zeiten der Vorherrschaft bloßen künstlerischen Experimentierens stets irgend einen Meister auserwählt, um entweichende Verbindungsfäden mit der Vergangenheit aufzu-

greifen und in das Gewebe der Entwicklung aufs neue hineinzuknüpfen.

Erst aus diesem Gesichtspunkte erfährt die berüchtigte Erklärung von Brahms und Genossen gegen die Zukunftsmusik ihre richtige Beleuchtung, ohne an sich dadurch freilich weniger töricht zu werden; jeder Versuch, das Kunstschaffen in bestimmter Richtung festlegen zu wollen, ist verfehlt, weil er das Wesen künstlerischer Entwicklung verkennt.

Brahms wäre zu dieser Stellungnahme, zu seinem künstlerischen Ideale überhaupt wohl nicht gelangt, wäre er sich seines Volkstums weniger bewußt gewesen. Er wurzelte mit seiner ganzen Art zutiefst im deutschen Heimatboden. So ward auch ihm wie allen Großen der Kunst die Volksmusik ein Teil des Nährbodens seines Schaffens.

Was, wie Brahms' Musik, Ausdruck eines Allgemeinempfindens seiner Zeit ist, braucht deshalb noch nicht der Originalität zu entbehren. Wer meint, Originalität in der Kunst bedinge Loslösung von Form und hergebrachtem Denken und Kunstempfinden, zeigt sich als einer, der die Kunst nie selbst durchdacht, nie als ein organisch gewachsenes Wesen verstanden hat. Goethes Werther wäre, bestände jene Meinung zu Recht, ein höchst unoriginelles Produkt. Sich vom Allgemeingültigen in der Kunst zu lösen, gelingt nur auf konstruktivem Wege oder im Narrenhause. Schizophrenismus und Dadaismus sind denn auch in dessen Nachbarschaft aufgekommen.

Brahms ist nie ein Originalitätshascher gewesen. Dazu hatte er zu reines Blut in sich. Er hat gute und auch schwache Einfälle gehabt, mit allen aber etwas anzufangen gewußt, das heißt, die Kunst der Entwicklung seiner Gedanken verstanden. Auch das gemahnt wieder an Beethoven: mit dem Einfall an sich ist es ihm nicht getan, es muß allerlei zu ihm hinzukommen.

Wer so wie Brahms sich seinen Weg selbst bahnte, keiner Partei Zugeständnisse machte, sprach und schrieb, wie es ihm ums Herz war, das Leben kannte und meisterte, zu lernen nicht erlahmte, für alles Hohe und Schöne empfänglich war und dem Leid der Welt so viel Teilnahme entgegenbrachte wie ihren Freuden, wer so wie er seinen Volksgenossen und großen Teilen der gebildeten Welt überhaupt vertraut wurde, den darf man ohne Frage eine starke Persönlichkeit heißen.

Billiger Witz hat gewisse Manieren seines Stiles aus dem Ganzen seiner Kunst herausgegriffen, um diese lächerlich zu machen. Die Zeit ist als gerechte Richterin über dies Bemühen hinweggeschritten.

Auch Brahms hat, wie jeder tiefer Veranlagte, die ersten Eindrücke des Lebens nie ganz überwinden können. Sie waren keine sonnigen und haben ihn zu einer ernsten Lebensauffassung geführt, haben ihm seine unbeirrbar feste Stelle im protestantischen Glauben gegeben, eine, die sich auf die geliebte Bibel und die Reformation als eine kulturell große Epoche unsrer Geschichte, aber keineswegs auf dogmatische Engherzigkeit gründete. Auf dem Boden dieser Weltanschauung ist seine durch höchstes Können gestützte Kunst in aller ihrer nordischen, herben und starken Größe erwachsen, aber auch in aller ihrer tiefen Sehnsucht nach Schönheit und Überwindung des Zwiespaltes zwischen der Weltferne des Ideals und der Beschränkung der Wirklichkeit.

Geht es nicht an, Brahms' Musik die ganze seelenbefreiende Kraft des Humors der Kunst Beethovens oder Shakespeares zuzuschreiben, so ist es aber auch nicht angezeigt, Brahms einen Pessimisten schlechtweg zu heißen und ihn gar mit Ibsen zu vergleichen. Wohl aber ist einer der Grundtöne seiner Musik ein elegisch-resignierter, der sein Leben mehr und mehr be-

gleitete und seine Kunst bestimmte. Doch neben ihm steht auch ein andrer, der kraftvoller Lebensbejahung. Auch ihm ist Brahms durch sein ganzes Leben hindurch treu geblieben, und er ist trotz starker Hemmungen immer wieder in ihm aufgeloht, auch selbst dann noch, als die letzte Resignation den Müden mit abendlichem Schatten umhüllte.

Dieser Dualismus ist gerade bei einem Künstler, wie es Brahms war, nichts Auffallendes, und wir erkennen in ihm seine sentimentalische Art wie ein tiefes Verlangen nach der Natur, seine starke Abneigung gegen alles bloße Artistentum als ein Spiel dekadenter und morbider Geisteskräfte.

Das ist es, was unser Volk, soweit es innerlich gesund ist, an Brahms festhalten, ihn lieben läßt. In ihm verkörpern sich Seiten unsres Volkstums, die wir, ohne uns selbst zu verlieren, nicht missen dürfen: der Sinn für ernste Arbeit, die Freude am überkommenen Kulturgut und das Begehren, es zu wahren und zu häufen, eine feste Glaubenszuversicht, der keinerlei egozentrisches Wesen Befangenheit des Denkens und Fühlens gibt, Freude an der Welt, ein offenes Herz für ihr tausendfaches Leid.

So verbindet sich uns auch Brahms der Künstler mit der großen kulturellen Vergangenheit des deutschen Volkes: über Schumann und Beethoven führt er zurück zu Bach und zur Hochblüte der Vokalpolyphonie. Er hat in ernstem Ringen erworben und deshalb besessen, was er von den Vätern ererbt hatte, einen Schatz, den zu mehren er ausersehen war. In einer Zeit, da eine materialistische Weltanschauung die Menschen zu umnebeln, zu knechten und zu knebeln begann, hat Brahms sich treu zum deutschen Idealismus bekannt, ein aufrechter Mann, der im vollen Bewußtsein seiner künstlerischen und sittlichen Kraft sich selbst sein Schicksal zu schmieden unternahm.

Ganze Kunstschulen, die mitleidig lächelnd auf ihn herabsahen, sind während des Vierteljahrhunderts, das seit seinem Tode vergangen ist, ins Grab der Vergessenheit gesunken, und weitere werden ihnen aller Wahrscheinlichkeit nach folgen. Brahms' Kunst aber steht noch hochragend da. Und noch immer weist sie auch in die Zukunft, mag auch da und dort ein Stein ihres Baues der voranschreitenden Zeit zum Opfer gefallen sein. Ihre Grundmauern aber werden erst mit unserm Volke selbst fallen. Das soll nicht heißen, es könne niemals eine Zeit kommen, da Brahms' Kunst aus einer führenden Stellung in eine bescheidenere werde gerückt werden. Mit der Zeit wandelt sich auch der Geschmack der Menschen in der Kunst. Immer aber wird Brahms, der Erneuerer der klassizistischen Kunstanschauung auf der Grundlage des deutschen Empfindungslebens in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, seinen Platz in der Geschichte unsrer Kultur behaupten, weil, was er geschaffen, wahr und echt, tief, rein und schön ist.

Das Leben

Johannes Brahms entstammte einer ursprünglich hannöverschen, kleinbürgerlichen Familie. Der Großvater Johann war Gastwirt und Händler in Wöhrden in Dithmarschen. Er hatte eine Bürgerstochter aus Heide, Christiane Magdalene Asmus, geheiratet und hinterließ, als er mit siebzig Jahren starb, seinem ältesten Sohne Peter Hoeft Hinrich († 1863) sein Geschäft. Dem zweiten Sohne, Johann Jakob Brahms, geboren 1806, steckte die Kunst im Blute: er ist dem Elternhause einigemal entlaufen gewesen, um bei irgendeinem Stadtmusikus das Musikantengeschäft zu erlernen, wurde „Lehrling", bekam von den Eltern Segen, Bettzeug und ein paar Taler Geld und zog 1825 nach Hamburg in die große Welt, um ein kleiner Musikus und Vater eines berühmten Sohnes zu werden. Johann Jakob hatte seine Lehrzeit gründlich ausgenutzt. Er beherrschte allerlei Instrumente, wurde im Laufe der Jahre in der Bürgerwehr der Stadt angestellt und verdiente bei öffentlichen Konzerten als Kontrabassist sein gutes Stück Geld, fand Unterkommen im Carl Schultze-Theater, der späteren Stätte der kostbarsten deutschen Opernparodistik, und erreichte schließlich die letzte Staffel seiner Laufbahn als Kontrabassist des Stadttheater- und Philharmonischen Orchesters.

Er war ein rechtschaffener Charakter, beschränkten Geistes, aber von großer Gutmütigkeit und nicht ohne Humor. Bürger in Hamburg geworden, nahm er sich die viel ältere Johanna Henrika Christiane Nissen zur Gattin; sie betrieb mit

ihrer Schwester einen Kramladen und war eine zwar wenig gebildete, aber kreuzbrave Frau mit offenem Kopfe und gefühlstiefem Herzen, doch von schwachem, zartem Körper. Der Ehe entstammten drei Kinder, Elisabeth Wilhelmine Luise († 1892), Friederich Fritz († 1885) und Johannes. Sie war nicht glücklich; die Gatten haben sich in den letzten Jahren getrennt, und Johannes Brahms bekam noch als gereifter Mann (1866) eine Stiefmutter, die verwitwete Karoline Schnack, geborene Paasch. Seine Schwester heiratete einen Uhrmacher Grund in Hamburg und in zweiter Ehe einen älteren Witwer. Ihre Beziehungen zu ihrem berühmten Bruder sind offenbar nicht ganz gut gewesen, doch hat Johannes ihr seine helfende Hand nie entzogen. Auch Fritz Brahms vermochte sich mit dem jüngeren Bruder nicht immer recht zu stellen: er war gleich ihm Musiker geworden, einige Jahre in Caracas gewesen und lebte nach dem Deutsch-Französischen Kriege in Hamburg als angesehener Klavierlehrer. Als eine dauernde materielle Unterstützung des Vaters nötig wurde, verweigerte er seine Hilfe. Die darob entzweiten Brüder versöhnten sich erst wieder am Sterbebette des Vaters.

Johannes Brahms' Geburtshaus steht im sogenannten Specksgang. Das bescheidene Heim lag abseits vom Straßengetriebe in einem dürftigen, von vielen Mietparteien besetzten Fachwerkgebäude und enthielt zwei Zimmer und eine Küche. In einem nach dem Hofe hinausliegenden Alkoven, der als Schlafzimmer diente, kam Johannes am 7. Mai 1833 zur Welt, ein strammer, untersetzter Bursch, der seine Kinderkrankheiten ordentlich durchmachte, in einer elenden Privatanstalt seine ersten Schulkenntnisse erwarb und diese in der solideren Bürgerschule als fleißiger Junge zu erweitern beflissen war. Brahms brachte es hier so weit, daß er zur Weih-

nachtsfeier 1846 die Eltern sogar mit einem französischen Glückwunsche erfreuen konnte, ein Resultat pädagogischer Weisheit und deutscher Sinnigkeit, das Vater Brahms wohl ebensosehr hat staunen wie schmunzeln und wahrscheinlich auch alkoholisch hat befeuchten lassen. Was Brahms in dieser Schule gelernt hat, war nicht eben viel, doch ist ihm der Religionsunterricht sicherlich richtunggebend geworden: schon als Bub hat er gerne in der Bibel gelesen. Sie blieb ihm sein ganzes Leben lang in Wahrheit das Buch der Bücher. Hier also liegt der erste Beginn seiner starken Liebe zum Protestantismus, dem seine Kunst unendlich viel verdanken sollte. Sein Schulunterricht, dessen Ergebnisse Brahms im späteren Leben durch eifriges Lesen und Lernen aufs glücklichste und in staunenswertem Umfange zu ergänzen wußte, fand durch die Konfirmation, die Pfarrer Geffken in der Michaeliskirche vornahm (in ihr war Brahms auch getauft worden), seinen Abschluß.

Mittlerweile war Johannes aber auch schon in der Lehre des Vaters gewesen und hatte als echtes Musikantenkind allerlei Instrumente, wie Geige, Violoncell, Klavier und Horn, leidlich zu beherrschen gelernt. Daß dem Jungen der Kopf voll von Melodien steckte, die er auch aufzuzeichnen bestrebt war, das machte dem Alten wohl Spaß, bot aber doch schwerlich mehr als eine gelegentliche Gemütsergötzung, denn verdienen ließ sich mit solchen Kinkerlitzchen nichts. Und aufs Verdienen kam es Vater Brahms an. Johannes mußte in die Lücke treten, wenn irgendwo bei privaten Gelegenheiten ein Mann beim Musikmachen fehlte, hatte bei Tanzvergnügen aufzuspielen und auch sonst bei der Hand zu sein, wo immer er sich nützlich machen konnte, vom Stiefelputzen bis zum Musizieren auf dem Tanzboden oder im Bürgerhause. Wollte jemand auf Beethovens Vater ver-

weisen, um ihn mit dem alten Brahms zu vergleichen, so würde er diesem unrecht tun: jener war nur durch egoistische Triebe in all seinem Handeln gegenüber seinem Knaben bestimmt, dieser, ein echter, grundehrlicher Musikant, wollte seinen Jungen die gleiche Bahn führen, die er selbst gegangen war, und ihn für diesen Weg im Leben so sicher wie nur möglich auf die Füße stellen. Daß dies in einer ethisch keineswegs ganz einwandfreien Weise geschah, darf Vater Brahms nicht angerechnet werden: auch er kannte Welt und Leben nur, soweit sie sich ihm erschlossen hatten — und das war keine weite Strecke. Daß er aber Johannes die beste Ausbildung zuteil werden lassen wollte, geht schon aus der Wahl von dessen Klavierlehrern hervor. Zuerst war es ein Schüler Ed. Marxsens, der Pianist Otto W. F. Cossel, der ihn in die Hand bekam, ein gediegener Musiker, der das große Verdienst hat, Brahms in die Welt hoher Kunst eingeführt und sich erfolgreich einem Agenten widersetzt zu haben, der den „Wunderknaben" nach Amerika mitnehmen und sein Können dort industriell ausschlachten wollte. Cossel, obwohl zuzeiten von Brahms' innerem Drange zur Komposition gewiß nicht übermäßig erbaut, muß aber doch wohl erkannt haben, daß hier seines Schülers wirkliche Zukunft liege. Er konnte vollauf zufrieden sein mit dem, was Brahms als Klavierspieler bei ihm erlernt hatte, und so empfahl er denn, an seine Stelle seinen eigenen Lehrer Eduard Marxsen (1806 bis 1887) als weiteren Erzieher des Knaben treten zu lassen. Marxsen hatte sich sein Ziel in hartem Kampfe erringen müssen. Ein ausgezeichneter Musiker, ein reifer und sittlich fester Mann, trat er dem Knaben gegenüber, dessen Wollen und Planen er vom ersten Augenblicke an verstand. Es ist müßig, darüber zu streiten, was etwa von Marxsens Unterricht auf des Schülers früheste eigene Arbeiten eingewirkt haben könne, da wir von

diesen nichts von Belang besitzen. Irgendeine Einwirkung ist natürlich anzunehmen, sie liegt in der Natur der Sache. Auch war Brahms erst zehn Jahre alt, als er den neuen Lehrer erhielt. Eine Zeitlang ging das Klavierspiel bei Cossel noch fort, dann trat Marxsen auch darin Cossels Nachfolge an. In raschem Aufstiege durchmaß der Knabe den Lehrgang, und seine kompositorischen Vorarbeiten verrieten bald, wie Marxsen selbst urteilte, eine seltene Schärfe des Denkens. Als ein ungewöhnlich großes, eigenartig tiefes Talent erkannte Marxsen den Jungen schnell, und als er die herrliche Entwicklung seiner reichen Gaben sah, da war er sich Brahmsens bedeutender Zukunft gewiß. Marxsen ist ohne Frage die entscheidende Einwirkung auf Brahms' Kunstanschauung zuzuschreiben: er hat ihn in Bach und Beethoven eingeführt, hat ihn vor der Virtuoseneitelkeit gerettet, hat ihn mit starker, aber gütiger und Pedanterie weit abweisender Hand in jene Kunstauffassung geleitet, die im Kunsthandwerklichen und Gediegenen den festen Grund sieht, sich vom bloß triebhaft Bestimmten abkehrt, den Geist nach innen richtet, aus der Liebe zur Natur, zu Gott und den Menschen Freude am Werken gewinnt und so wohl weniger in äußere Weiten als in die Tiefen dringt.

Immer noch mußte der Zwölfjährige, dem stärker und stärker das Bewußtsein des Göttlichen in der Kunst erwachte, um Geld zu erwerben, zum Tanze aufspielen. Und auch die Zeit des „Stundengebens" begann für ihn aus dem gleichen Grunde. Das war wohl manchmal auch schön, so wenn ihn der Papiermüller Giesemann mit sich in die würzig duftende Lüneburger Heide nahm, wo Brahms sich die Sommerfrische durch Unterricht an das Töchterlein des Gastfreundes erwarb und für den Männerchor in Winsen, den Aufenthaltsort, Chöre komponierte. Da war Brahms vierzehn Jahre

alt. In derselben Zeit trat er als Pianist vor die Öffentlichkeit. Er spielte Bach, Beethoven, Mendelssohn und von sich selbst „allerliebste" Variationen über ein Volkslied, wie Marxsen Frau La Mara erzählt hat. Gleichwohl wollte dieser öfteres Auftreten seines Schülers nicht haben: es war ihm — mit Recht — ein Intermezzo, das das Studium störe.

Mit Begeisterung lauschte Brahms 1848 im März Joachims herrlichem Spiel, tiefer Schmerz aber erfüllte ihn, als ihm Schumann zwei Jahre darauf eine übersandte Komposition ungeprüft zurückschickte. „So schwer wie ich hat es nicht leicht jemand gehabt" — mit diesen Worten hat Brahms nach langen Jahren die Summe seiner Jugend gezogen. War er berechtigt, so zu sprechen? Im materiellen und subjektiven Sinne ohne jede Frage, mochten auch Leid und Freud' seiner jungen Tage immerhin in einem erträglichen Verhältnisse zueinander stehen. Aber Brahms hat in seinen frühen Jahren viel gelernt und hat, die Hauptsache, sich den Charakter im Geräusche seiner kleinen Umwelt so bilden lassen können, daß er ihm im Daseinskampf einen festen Halt gab. So fehlt also der Klage doch die objektive Berechtigung.

Brahms war 1849 ins sechzehnte Lebensjahr getreten. In Altona lagen ungarische Regimenter, die Order gegen Dänemark hatten, und ein jüdisch-ungarischer Flüchtling und Geiger Hoffmann, der sich aus spekulativen Gründen Eduard Reményi nannte, erregte lebhaftes Aufsehen. Brahms wurde mit dem von Liszt gewürdigten glänzenden Virtuosen bekannt und trat in Reményis Abschiedskonzert (er wollte nach Amerika) neben ihm aufs Podium. Der Erfolg für beide war groß, so groß, daß der Geiger zunächst auf Amerika verzichtete, die Hochkonjunktur in Hamburg ausnutzte und Brahms für eine Konzertreise gewann. Johannes nahm

dafür keine Noten mit: seine Gedächtniskraft war erstaunlich groß. Das wichtigste Ergebnis dieser Bekanntschaft mit Reményi aber war der Besuch von Brahms bei Joseph Joachim, der in Hannover erfolgte.

Joachim hatte in Göttingen geschichtliche und philosophische Studien getrieben und war schon damals als Geiger eine anerkannte Größe. Zu ihm und seiner ernsten Kunst fühlte sich Brahms vom ersten Augenblick an aufs stärkste hingezogen, und nicht anders erging es Joachim selbst. So ward denn hier der Grund für eine jener seltenen Freundschaften geschlossen, die Geben und Nehmen gleichmäßig bestimmen, einen Bund zweier einander innerlich nahestehender Menschen, die denselben Idealen zugewandt waren. Joachim hatte den Bruch mit Liszt, dem er in Weimar eine Zeitlang nahegestanden hatte, bereits vollzogen. Seit 1853 wohnte er in Hannover. Nun gab er das Urteil über Brahms ab, daß seine Kompositionen schon so viel Bedeutendes zeigten, wie er es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen habe. Brahms nannte sich damals auf seinen Manuskripten, einer Sitte der Romantiker seinen Tribut zollend, Johannes Kreisler junior. Die Manuskripte aber waren eine Violinsonate, ein Streichquartett, Lieder, die beiden ersten gedruckten Klaviersonaten, das Esmoll-Scherzo. Joachim empfahl Brahms (freilich ohne den gewünschten Erfolg) an den König von Hannover und erwog mit dem neugewonnenen Freunde die Drucklegung der Handschriften.

Auch über Liszt hatte sich Joachim damals wohl öfter ausgelassen. Mehr natürlich und günstiger Reményi, den es mächtig nach Weimar zog. Daß auch er Liszt aufsuchen müsse, war Brahms klar. Vor die Ausführung der Absicht drohte sich aber die harte Wirklichkeit in Gestalt der Polizei zu schieben, die (o böse Zeit kindischer politischer Drangsalie-

rungen!) in Reményi einen der Sicherheit des Staates gefährlichen Ausländer witterte. Brahms als sein Begleiter hätte vielleicht den Appetit der Hüter der öffentlichen Ordnung gereizt, und so wurde denn die eilige Ausführung des Planes nötig. Liszt, der allezeit Gütige, empfing Brahms mit offenen Armen. Die Kompositionen des jungen Mannes erfüllten ihn mit hoher Freude und er faßte Hoffnungen aus ihnen auch für seine eigenen künstlerischen Ideale, eine Ansicht, die dem rückschauenden Blick unbegreiflich sein müßte, lägen nicht in der Tat gewisse Verbindungsmöglichkeiten vor. Sah also Liszt in Brahms einen ihm sympathischen Stürmer, Dränger und Phantasten, so gewann der jüngere vom älteren Meister einen ganz andern Eindruck: bei Liszt in Weimar wehte keine frische Luft, wie Brahms sie gewohnt war; da herrschte zwar regstes geistiges Wesen, aber es durchsetzte sich mit allerlei Machenschaften, Salontreiben und Phrasendreschereien, hier war der ganze Ton des Verkehrs auf einen äußeren Heroenkult, dem immer lächerlich wirkende Dinge anhaften, eingestellt. Brahmsens bei aller Bescheidenheit selbstbewußte, innerlich gesunde Natur mußte sich gegen die Pose und die pathetisch-sinnliche Rhetorik dieses Kreises stemmen, der Naturbursch vermochte sich in dem überfeinerten und parfümierten Wesen nicht zurechtzufinden. Liszt konnte das nicht verborgen bleiben — das, was beide anfangs zusammenführte, war nur ein Strohfeuer gewesen, und Brahms verschwand aus Liszts Gesichtskreise.

Der Geist trieb ihn zu einem andern, der einmal gesagt hatte, Liszts Welt sei nicht die seine, zu Schumann. Gleichwohl hatte Brahms zu ihm damals noch kein völlig abgeklärtes Verhältnis. Marxsens klassizistisch gerichteter Sinn stand dem Zwickauer Meister recht kühl gegenüber, und ein zwingendes direktes Verlangen führte auch Brahms noch

nicht zu Schumann. Aber es war am Ende ein aus dem Begehren nach einer Reaktion gegen die Weimarer Tage erwachsendes Verlangen, das ihn, zuerst wohl unbewußt, leitete. Brahms kam auf Umwegen zu Schumann. Zunächst folgte er einer Einladung Joachims nach Göttingen, wo eine fröhlich-ernste Zeit mit allerlei Kunstgenüssen, akademischen Vorlesungen und fröhlichen Kneipereien mit den Studenten (Philipp Spitta trat hier in seinen Kreis ein) einsetzte. Dann ging es an den Rhein, nicht ohne daß Joachim vorher noch den Freund abermals auf den für ihn besten Berater, eben Schumann, hingewiesen hatte. Zuerst nahm Brahms bei der kunstliebenden Familie Deichmann in Mehlem Aufenthalt, und ein Kreis gebildeter Menschen zog den jungen Künstler bald an sich, unter denen die Musiker Franz Wüllner und Joseph W. v. Wasielewski waren. Auch sie wiesen Brahms den Weg zu Schumann nach Düsseldorf.

Es war am 30. September 1853, als er dem Meister gegenübertrat, der seit drei Jahren in der niederrheinischen Kunststadt lebte, nur der traurige Schatten des Großen noch, der er einst gewesen war, und ein vom Tode bereits Gezeichneter. Lakonisch vermerkt Schumanns Tagebuch die Ankunft von Herrn Brahms aus Hamburg. Aber weitere Einträge wissen bald von regem Verkehr mit dem jungen Tonkünstler zu melden. Schumann ward gewaltig von Brahms Art gefesselt: das war einer, der, rein und bescheiden, ohne viel Getue und Gerede in die Sterne griff, einer, der kommen mußte. Seine Seele ward voll von Glück, je mehr er Brahms kennen lernte, und rasch mag ihm der Gedanke gekommen sein, den neugewonnenen Freund auf seine Art in die Welt einzuführen. Doch fürchtete er, wie er Joachim verriet, es sei wohl noch zu viel persönliche Zuneigung vorhanden, um das Bild des jungen Künstlers recht abtönen zu können —

eine kluge Vorsicht; hatte Schumann sich doch in früheren Jahren, Enthusiast wie er war, in seinem Urteile über manchen Mitstrebenden übel beeinflussen lassen. Aber das von Schumann beabsichtigte öffentliche Urteil über Brahms wuchs doch in der Stille und recht rasch heran. Er vermochte es nicht lange zurückzuhalten. Inzwischen lernte er Brahms' Arbeiten gründlich kennen, und dieser wurde in den damals noch Großes bedeutenden Zirkeln der Düsseldorfer Maler ein gern gesehener Gast. Für Ende Oktober stand Joachims Ankunft zum Niederrheinischen Musikfest bevor. Den Gast galt es besonders zu ehren, und so schrieben Schumann, Albert Dietrich und Brahms zusammen eine Sonate zum Empfange Joachims, der nach ihrem Vortrage durch ihn selbst und Clara Schumann den Verfasser jedes Satzes zu erraten hatte, ein echter Romantikerscherz, der aufs beste glückte. Joachim hat nach Brahms' Tode nur das Scherzo, Brahms' Beitrag, zum Drucke freigegeben.

Am 23. Oktober 1853 veröffentlichte Schumann in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" unter der Überschrift „Neue Bahnen" folgenden Aufsatz:* „Es sind Jahre verflossen ... daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft ... fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meister-

* Hier gekürzt wiedergegeben

schaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst ... Er trug ... alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen ... Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form —, dann Sonaten für Violine und Klavier — Quartette für Saiteninstrumente — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin lenken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein andrer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden,

aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Meister.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend."

Schumanns Einführung des jungen Brahms in die Kunstwelt erregte ein ungeheures Aufsehen. Aber sie war ein Danaergeschenk. Hatten den edlen Meister auch nur die lautersten Beweggründe zu seinem Vorgehen getrieben, in der Welt draußen galt solcher Idealismus nicht eben als goldene Münze, konnte er um so weniger dafür gelten, als die sowieso schon in zwei Parteien geschiedenen Musiker Deutschlands sich früherer unerfüllter Prophezeiungen Schumanns erinnerten (so Bülow) und, wenn sie sich nicht abzuwarten entschlossen, schon deshalb mißtrauisch zu sein einige Veranlassung hatten. Und wer von ihnen kannte Brahms? Gewiß, dieser und jener hatte auch sonst schon erfahren, daß dessen Kunst nach den höchsten Zielen strebte, aber noch lag nichts Greifbares aus seiner Hand vor. Auch wußte die Welt, wie schlecht es um Schumanns Gesundheit stand ... Die ethische Bedeutung seiner Worte konnte freilich das alles nicht untergraben: nie hat einem jüngeren ein älterer Künstler mit gleich begeisterter Liebe den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen unternommen. Und nie hat auch wohl ein Künstler einem andern so übers Grab hinaus für so viel Liebe gedankt wie Brahms seinem Schumann. Und doch waren die Worte eine Last, die auf seine Schultern gelegt wurde. Brahms war ein junger Mensch, den es aus Stille und Dunkel in die Weite, Tiefe und Helle des Lebens drängte, der das Leben so ernst wie möglich ansah und als Leitstern ein schweres Verantwortlichkeitsgefühl in sich

trug: so wurde ihm Schumanns Einführung zur nicht gewollten Verpflichtung. Und wir wissen aus ganz bestimmten unzweideutigen Zeugnissen, wie hart Brahms an ihr und an seinem Genie überhaupt zu tragen gehabt hat. Innerlich hat er, wie er selbst es einmal noch 1884 ausdrückte, nie gelacht: sein unbezweifelbarer Glaube an sich fand in seinem peinlich abwägenden Verantwortlichkeitsgefühl immer wieder ein Gegengewicht, das jenen hinderte, ins Unendliche zu wachsen. Wäre Brahms ein skrupelloser moderner Mensch gewesen, so würden ihm Schumanns Worte zur herrlichsten Reklame gedient haben. Aber er war das eben nicht, war einer, dem das Blut nicht leichtflüssig durch den Körper strömte.

Das erste Echo, das Schumanns Tat bei Brahms weckte, waren wärmste, aber keineswegs übertönende oder phrasenvolle Dankesworte an den Meister und die an Joachim geäußerte Hoffnung: „Gebe doch Gott, daß mir die Flügel noch tüchtig wachsen" — ein Zeugnis jener sittlichen Eigenschaft, die Schumann an Brahms so hochhielt, der Bescheidenheit. Bei der Auswahl seiner noch 1853 zum Drucke vorbereiteten Werke ging er äußerst bedachtsam zu Werke: es waren die Klaviersonaten in C und Fis, die Lieder des Opus 3 und das Esmoll-Scherzo, die älteste dieser Arbeiten. Zwei Trios ließ er noch liegen, eine Violinsonate wurde vernichtet. Dagegen schrieb er das fünfte Werk, die Fmoll-Sonate für Klavier, auf. Sie gelangte in B. Senffs Verlag, die Werke 1 bis 4 erwarben Breitkopf & Härtel, Brahms' erste Verleger. Brahms war selbst nach Leipzig, der Zentrale der damaligen Musikwelt, gereist, obwohl ihm davor graute, die Rheinberge mit den Leipziger Kontoren zu vertauschen. Aber die Aufnahme in Leipzig war auch gesellschaftlich so freundlich wie möglich, der Komponist Heinrich v. Sahr ward ihm

zum Cicerone durch die Salons, die spätere Frau v. Holstein, damalige Hedwig Salomon, Marie Wieck, Brendel, David und andere mehr — jeder fand auf seine Weise warme künstlerische Verbindung mit Brahms. Und dann kam sein erstes Konzert und brachte ihm die erste Wunde, eine laue oder doch geteilte Aufnahme. Nur wenige mochten wirklich ahnen, daß hier einer mit der Anwartschaft einer großen Zukunft erschienen war; bei der stockkonservativen Mendelssohnpartei wie den Neudeutschen (es kam nochmals zu einer flüchtigen Begegnung mit Liszt) hatte Brahms versungen und vertan. Das zeigte sich erst recht einige Jahre später, als er es wagte, sein Dmoll-Konzert in Leipzig zur Aufführung zu bringen. Gleichviel: Brahms durfte vorerst doch zufrieden sein. Er stand, ein Jahr nach seinem Eintritt in die Welt der Öffentlichkeit, mitten in ihr und sah seine Erstlinge gedruckt.

In Hannover verbrachte er „hohe Festtage" mit Schumann und Joachim. Aber den Erinnerungen dieser frohen Zeit folgte ein furchtbares Erwachen zu grauser Wirklichkeit, Schumanns tragisches Ende in Endenich. Mit rührender Sorge nahm Brahms sich des armen Kranken an, und nicht an letzter Stelle war er es, der es verstand, noch ein paar Sonnenstrahlen in des edlen Meisters verlöschende Seele zu senden. Es geschah um Schumanns willen, daß er auch Clara, seiner teuren Freundin, in diesen schweren Zeiten die helfende Hand hinstreckte. Die Welt kleinlich armseliger Klatschsüchtlinge hat den Freundesbund Claras und Brahms' in den ihr so lieben und vertrauten Schmutz gezogen. Daß der Schwärmer Brahms an eine Verbindung mit Frau Schumann gedacht hat, ist mehr als nur möglich. Aber die Beziehungen der beiden mit unreinen Augen zu betrachten, hat niemand Veranlassung. Für Brahms war Clara das Ideal einer reinen, keuschen, hochstehenden deut-

schen Frau, der er das Richteramt in jeder ethischen Frage zutraute. So sagte er Widmann in Bern einmal: „Wenn Sie etwas schreiben, so fragen Sie sich immer, ob eine Frau wie die Schumann mit Wohlgefallen ihren Blick darauf könnte ruhen lassen. Und wenn Sie das bezweifeln müssen, so streichen Sie es aus."

Brahms hat eine Zeitlang an dauernde Übersiedlung nach Düsseldorf gedacht, den Plan aber wieder fallen lassen, da ihm die erhoffte Stellung eines städtischen Musikdirektors (sie erhielt Julius Tausch) nicht zufiel. Nach Schumanns Tode (29. Juli 1856) verlor die Stadt jede Bedeutung für des Meisters Gemeinde. Brahms hatte inzwischen auf und nach Kunstfahrten, die er mit Clara und Joachim unternommen, einige neue Bekannte gefunden, so Hanslick und Jahn, Klaus Groth, den ihm unsympathischen Anton Rubinstein und, schon früher, Hans v. Bülow. Das war bereits 1853 gewesen, und Bülow hatte damals von ihm in ironisch skeptischem Tone als dem „jungen Propheten" gesprochen, bald aber doch auch „wirklich etwas Gottesgnadentum in gutem Sinne" in ihm entdeckt. Zu einem tiefgehenden künstlerischen Anschlusse Bülows an Brahms war die Zeit aber noch nicht da. Bülows Schicksal mußte sich erst selbst erfüllen. Aber es ist wichtig, sich seines angeführten Urteils über Brahms zu erinnern, wenn man sich über den Beginn seiner späteren Stellungnahme für den Meister ganz klar werden will.

Im September 1857 zog Brahms nach Detmold. Dort sollte er während der Wintermonate den Hofchor leiten, als Solist bei den Hofkonzerten tätig sein, die Prinzessin Friederike, eine ehemalige Schülerin Frau Schumanns, unterrichten und im übrigen nach Belieben über seine Zeit verfügen dürfen. Ein verlockender Ruf. Die Prinzessin hatte

ihn durchgesetzt, nachdem sie Brahms in Düsseldorf kennen gelernt hatte. Er fühlte sich rasch wohl, nur zu Friedrich Kiel, dem Hofkapellmeister, vermochte er sich nicht recht zu stellen. Die Detmolder Zeit brachte ihm die nötige seelische Entspannung von den ersten Jahren seines öffentlichen Wirkens und dem Leid um Schumann. Als rüstiger Wanderer durchstreifte er Täler und Höhen des lippeschen Landes, um für seine Hauptaufgabe, neu zu schreibende Werke, Kopf und Sinne frisch und frei zu haben. Was Wunder, daß sein Schaffen sich immer mehr abklärte oder doch der Abklärung entgegenreifte! Die Orchesterwerke Opus 11 und 16 entstanden, das Dmoll-Konzert Opus 15 wurde beendet, das zuerst als Symphonie gedacht war; das herrlich leuchtende und blühende Streichsextett Opus 18 und Chorwerke schlossen sich an. Da und dort war darin der Stürmer und Dränger bereits zur Ruhe gelangt und hatte, das Gesetz alles Seienden begreifend, den Blick rückwärts richten gelernt. So in der ersten Serenade. Und auch sein äußeres Leben gestaltete sich nun allmählich immer sicherer: er begann die feste Verbindung mit dem Simrockschen Verlage, die für Brahms nicht nur materiell wichtig werden sollte. Dann und wann zog ihn die alte Reiselust an den Rhein, wo er mit Frau Schumann, Stockhausen, Dietrich, Joachim und anderen zusammentraf.

Auch in Hamburg bildete sich damals ein fester und lernfroher Brahmskreis, der sich bald erweiterte. Ein Frauenchor gab den Mittelpunkt ab. Unter anderem schrieb Brahms die geistlichen Chöre des 37. Werkes für den kleinen Verband, dessen Statuten er, den Ton alter Verordnungen köstlich nachahmend, entworfen hatte. Zeit zum Komponieren blieb ihm auch in Hamburg, wo Brahms abwechselnd mit Detmold wohnte. In der Heimatstadt schuf er die Klavierquartette, das Klavierquintett, die Händelvariationen und andres

mehr. Das gesellschaftliche Treiben aber behagte ihm nicht, doch verkehrte er gern im Hause Avé Lallemants, wo anregende künstlerische Luft wehte.

In die gleiche Zeit fällt Brahms Liebe zu der Göttinger Professorentochter Agathe v. Siebold, die zu keiner Verbindung führte. Der Meister ist ohne sorgende Gefährtin durchs Leben gegangen. Auch an dem Leid mag er schwerer als andre getragen haben. Ein unerfreulicher Schlag geschah ihm mit der Ablehnung seines Dmoll-Konzertes, das er nach der Uraufführung in Hannover unter Joachims Leitung einige Tage später 1859 in Leipzig wiederholte. Ein unerfreulicher Schlag, aber doch nur im äußeren Sinne, denn Brahms entnahm aus dem Durchfall der Komposition die Notwendigkeit, ihren Körperbau zu verbessern. Zunächst war sie freilich nach dem in der Stadt Mendelssohns ja begreiflichen Fiasko erledigt. Fünfzehn Jahre sollten bis zu ihrer Drucklegung verstreichen.

Brahms' Stellung gegenüber den Neudeutschen hatte sich immer noch weiter verschärfen müssen, je weiter ihn seine Studien in die Klassik und Vorklassik einführten. Das Dmoll-Konzert strömte freilich fortschrittlichen Geist aus, und so mochte die „Neue Zeitschrift für Musik" sich wohl für berechtigt halten, auch seinen Verfasser zu meinen, wenn sie 1860 schrieb, daß alle Musiker von Bedeutung sich der „Zukunftsmusik" verschrieben hätten. Das brachte Brahms' und anderer Künstler, die daran gar nicht dachten, Blut in Wallung und es erfolgte jene berüchtigte Erklärung, die viel Staub aufwirbeln sollte:

„Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendelsche Zeitschrift für Musik ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde

die weiterstrebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkennten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung Werke von künstlerischem Wert, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sogenannte Zukunftsmusik, und zwar zugunsten derselben, ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Tatsachen zu protestieren, halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, daß sie die Grundsätze, welche die Brendelsche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen, und daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten ‚Neudeutschen' Schule, welche teils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und teils zur Aufstellung immer neuer unerhörter Theorien zwingen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können."

Das Schriftstück trug die Unterschrift von Brahms, Joachim, J. O. Grimm und Bernhard Scholz. Seine Drucklegung erfolgte verfrüht. Wären viele Namen darunter zu lesen gewesen, so hätte es allenfalls einigen Eindruck hervorrufen können. So aber verpuffte seine Wirkung rasch und die Unterzeichner wurden von den Angegriffenen geächtet. Die Erklärung war ohne Frage eine Torheit: hier sprach eine Partei gegen eine andre, die ihre Sache mit ebenso guten Gründen stützen konnte. Auch das war ein schwerer Fehler, daß die Angreifer alle Gegner in einen Topf zu werfen schienen: war doch Wagner, wie Brahms später selbst erklärt hat, gar nicht gemeint. Wohl aber natürlich Liszt und Berlioz. Dieses Versehen sollte sich insbesondere an Brahms nachhaltig rächen: Wagners und Bayreuths, Bruckners, Wolfs Verhalten ihm gegenüber war ohne jede Frage dadurch mitbestimmt, wenn auch künstlerische Gegensätze dabei ein gewichtiges Wort mitsprachen.

Bereits 1860 war Brahms entschlossen, seinen Wirkungskreis in Detmold aufzugeben. Er hatte einige Aussicht, nach Hamburg zu kommen, aber zum Leiter der Philharmonischen Konzerte wurde Julius Stockhausen, nicht er, berufen. Das verdroß ihn tief und empörte die Freunde. Brahms hat seine Vaterstadt von da ab nur noch gelegentlich besucht, doch bewahrte er ihr seine Liebe. Allmählich wurde sein Sinn auf Wien gelenkt, wohin er schon einige Verbindung hatte. Im Herbst 1862 war er zuerst dort, kehrte nach Hamburg zurück und siedelte 1863 nach Wien über. Es wurde trotz allerlei Bedenken, wie sie im Laufe der nächsten Jahre immer wieder in ihm auftauchten, seine zweite Heimat, ohne daß Brahms freilich je zum Wiener geworden wäre. Auch gerade seßhaft kann man ihn wohl nicht nennen, denn eben von Wien aus machte sich Brahms immer wieder auf längere oder kürzere Kunstfahrten. Daß die damals noch so glückliche Stadt an der schönen blauen Donau ihn anziehen mußte, wen sollte das Wunder nehmen! Mit ihr verband sich ja die Erinnerung an eine herrliche große Vergangenheit der Tonkunst, und auch die Gegenwart bot gar viel Reizvolles für den Musiker. Wiens Ruf als Weltstadt der Musik war immer noch unbestritten, die Hofoper stand auf weit hinausragender Höhe, in der „Gesellschaft der Musikfreunde" lebten Überlieferungen an Beethoven, Chor- und Solistenkonzerte, Hellmesbergers Quartettabende boten das Beste: wie hätte Brahms da nicht in vollen Zügen die beglückende Luft des damaligen Wien atmen sollen! Freilich, Lebens- und Kunstanschauung waren andre als im rauhen, nebligen Norden, und Brahms, so sehr er das Leben liebte, fehlte die sinnenfrohe Leichtigkeit des Wieners, der Sorgen wie ein überflüssiges Gepäckstück zurückließ, wenn Sonne, Liebe und Heuriger lockten. Doch mußte ihn gerade dies Neue anziehen,

der liebenswürdige, schnelle und offene Ton im Verkehr und der Enthusiasmus, den der Wiener der Kunst, die er liebgewonnen, entgegentrug. Rauschenden Beifall hatte sein Erscheinen als Pianist begleitet, wie er beglückt den Eltern berichtete, Herbeck nahm sich seiner Orchestermusik an, Frau Wilt und andre sangen seine Lieder. Da stellten sich auch bald die Verleger ein, sagten Brahms aber nicht sonderlich zu. Daß seine Haupttätigkeit auch in Wien das Komponieren sein müsse, ward ihm immer klarer. Gleichwohl nahm er, wenn auch mit „enormer Scheu" (er weilte damals gerade in Hamburg, wo dunkle Schatten über dem Elternhause schwebten, die zur Trennung der Gatten führten) die Berufung zum Chormeister der Wiener Singakademie an. Er wollte die Sache wenigstens versuchen, weil seine Neigung zur Chormusik groß war. Und der Versuch gelang, und Brahms freute sich des herrlichen Stimmenmaterials. Insbesondere setzte er sich für Bach ein. Und gerade an ihm sollte er scheitern. „Es gibt nichts, das er nicht fassen und mit seinem Ernst erobern könnte", hatte einige Zeit vorher Joachim von Brahms gesagt: nun mußte er es erleben, daß dem Chor eine Bachsche Motette mißlang. Die Akademie wollte von Brahms' Weggang nichts wissen, wählte ihn aufs neue zu ihrem Leiter, er aber beharrte auf seinem Rücktritt, und Dessoff wurde sein Nachfolger.

1864 war Brahms wieder in Deutschland. In Baden-Baden traf er, wie später noch mehrmals, Clara Schumann, in Karlsruhe suchte er Hermann Levi und einen andern Freund, den Kupferstecher Allgeyer, auf. Dann rief ihn (1865) der Tod der geliebten Mutter nach Hamburg. Hierhin kehrte er nach einer Kunstfahrt in die Schweiz (zu Fr. Hegar und andern) zurück, wo er seine Stiefmutter, geborene Karoline Schnack, kennen lernte. Doch bald darauf war er aber-

mals in der Schweiz. In Zürich wurde er mit dem hervorragenden Chirurgen Theodor Billroth bekannt, einem ausgezeichneten Musikdilettanten, an den ihn bald innige Freundschaft fesselte. In Zürich wurde das Horntrio ausgefeilt, der Magelonenzyklus und sonstige Lieder entstanden, die Hauptarbeit aber galt dem Deutschen Requiem, zu dem die ersten Skizzen schon 1861 niedergeschrieben worden waren. Brahms beendete die Partitur 1866, fügte aber später dem Werke noch einen Satz bei. Den Text hat er sich selbst zusammengestellt, eine Arbeit, bei der ihm die „große Konkordanz", das alphabetische Verzeichnis der wichtigsten Bibelstellen auf der Züricher Stadtbibliothek, schätzbarste Dienste leistete. Im Schweiße seines Angesichts hatte er sie von der Wasserkirche in seine Wohnung beim Altgemeindeschreiber Kuser unterhalb des „Forsters" am Zürichberg geschleppt. Sein Züricher Heim bot ihm einen überwältigenden Blick auf die lachende Seelandschaft und die sie abschließende schneegekrönte Alpenkette. In den Züricher Bekanntenkreis (Hegar, A. Steiner, Billroth und andere) traten auch Wesendoncks ein. In ihrer herrlichen Villa in der Enge ruhte Brahms' Blick mit Ehrfurcht auf den Erinnerungen der Familie an Richard Wagner. Die Züricher Zeit nahm ein Ende durch Billroths Berufung nach Wien. Brahms führte seinen Entschluß, dem Freunde zu folgen, auf Umwegen aus und kehrte im November in die Donaustadt zurück, wo seine erste Sorge war, sich als Konzertspieler wieder in die Erinnerung des Publikums zu rufen, was ihm in erfolgreichster Weise auch gelang. Dann ging es, zum Teil mit Joachim, auf neue Konzertfahrten. Im Dezember führte Herbeck die drei ersten Sätze des Deutschen Requiems auf. Nach der großen Fuge kam es zu einem regelrechten Skandal durch eine Minorität der Besucher, die hier unerlaubten „Fortschritt" wittern

mochte. Hanslick sprach das rechte Wort darüber: Brahms brauche sich darüber nicht zu grämen, er könne warten. Gleichwohl hatte auch er Bedenken gerade gegen diesen dritten Satz und die Fuge. Dieser halbe Erfolg des herrlichen Werkes wurde in Bremen zu einem ganzen; hier brachte es Karl Reinthaler am Karfreitag 1868 zu einer Aufführung, die tiefste Eindrücke hinterließ. Noch fehlte dem Requiem der Chor „Ich will euch trösten". Dafür sang Amalie Joachim die Arie aus dem Messias „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt". Die dadurch geweckte Stimmung mußte Joseph Joachim durch den Vortrag von Schumanns „Abendlied" noch vertiefen, eine wer weiß auf wen zurückzuführende naive Stilmengerei, für die man nur die heilige Einfalt verantwortlich machen darf. Im Sommer des gleichen Jahres wurde der fünfte Satz nachkomponiert. Das Requiem machte Brahms zu einem der Führer der deutschen Musik: in rascher Folge lösten sich die Aufführungen des Werkes in den großen Städten ab, und überall begleitete sie die begeisterte Anteilnahme des Publikums.

Im Frühjahr 1868 war Brahms in Düsseldorf zum Musikfest. Dann vollendete er in Bonn den Rinaldo und schrieb die bald volkstümlich gewordenen „Liebesliederwalzer". Ihnen folgten das „Schicksalslied" (Hölderlin) und 1869 die „Harzreise" nach Goethe, für dessen erhaben schöne und tiefe Worte (sie gelten einem am Wertherfieber Erkrankten, der sich hilfesuchend an den Dichter gewandt hatte) Brahms den Stimmung und Sinn restlos erschöpfenden Tonausdruck fand. Die ersten Skizzen zum „Schicksalslied" entstanden bei Wilhelmshaven am Meeresstrande.

In Wien richteten sich jetzt die Blicke der Gesellschaft der Musikfreunde auf Brahms, der die Leitung des Singvereins zu übernehmen ausersehen wurde. Er fürchtete die offizielle

Anfrage und — das Überlegen: „So sehr ich mir eine derartige Tätigkeit wünschte — diese Stellung hat gar zu viel Bedenkliches, und es wäre wohl das Gescheiteste, nicht erst zu versuchen." Aber die Entscheidung fiel noch nicht sogleich. Sie sollte Brahms noch Ärger genug bringen. Andre Sorgen nahten dem Meister. Der Krieg von 1870/71 brach aus, Brahms verfolgte die gewaltigen Ereignisse mit Jubel im Herzen, und tief bewegte es ihm das Herz, daß sein Requiem ausersehen wurde, zur Feier der deutschen Opfer dieser großen Zeit aufgeführt zu werden. Und dann litt es ihn nicht länger in der Ferne: „ich mußte mein Teil vom Jubel haben ... Es lebe Bismarck, darin gipfele ich ..." Stolz auf sein Deutschland, schrieb er sein Triumphlied. Es wurde dem guten alten Kaiser zugeeignet — und die Widmung mit einem kühlen hofgeschäftsmäßigen Dankschreiben aus dem Kabinette belohnt. Die Erstaufführung eines Teiles des Werkes erfolgte in Bremen, das ganze hörte Brahms in Karlsruhe unter Levi, und im Dezember 1872 führte er es selbst in Wien unter größter Begeisterung auf. Damals war Brahms artistischer Direktor des ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzertes. Der Weg dahin war ihm durch die vorhergegangene Wahl von Hellmesberger, dann durch die von Rubinstein genügend erschwert worden. Er hat dies Amt in der Gesellschaft der Musikfreunde durch drei Jahre hindurch mit glänzendem Erfolge verwaltet. Die berüchtigten Wiener Quertreibereien blieben freilich auch ihm nicht erspart und brachten ihn schließlich auch zu Fall. Herbeck fiel in Ungnade und mußte von der Leitung der Hofoper zurücktreten. Seine Partei suchte für ihn einen guten Posten und fand ihn in Brahms' Stellung beim Musikverein. Gegenminen zu legen war nicht dessen Art, wie auch mancher andre „Fall" in seinem Leben beweist: er ging einfach, vornehm wie er nun

einmal war und dachte, seines Weges: „Ich will mich weder mit ihm (Herbeck) zanken noch warten, bis er mich herausgebracht (hat)", schrieb er an Hermann Levi.

Seit dieser Zeit hat Brahms kein öffentliches Amt mehr bekleidet. Am 11. Februar 1872 starb sein Vater, der in seiner zweiten Ehe mehr Glück als in der ersten gehabt hatte. Johannes hatte die Freude, den Alten manchmal bei sich zu haben, und er wurde nicht müde, ihm auch die Wunder der Alpenwelt zu zeigen, was dem als in Wahrheit eingesessenen Hamburger freilich keinen übermäßig großen Genuß gebracht zu haben scheint. Schwester und Bruder sah er „beiläufig jedes Jahr", und mit dem Stiefbruder und der Stiefmutter verbanden ihn erfreuliche Bande. Ihr wußte er herzlichen Dank, daß sie die letzten Jahre des Vaters verschönt hatte. Brahms war damals ein leidlich wohlhabender Mann, der insbesondere durch Simrocks, des Verlegers, freundschaftlich kluges Entgegenkommen sorglos der Komposition leben konnte, sich in der Karlsgasse 4 (Wieden) eine bessere Wohnung als die bisher in der Leopoldstadt innegehabte nahm und nun im Bewußtsein, geborgen zu sein, zu neuen und großen Künstlertaten ausholte.

In Münster am Stein, vierzehn Jahre vor ihrer Vollendung (1876) in Baden-Baden, hatte Brahms die ersten Skizzen zu seiner Symphonie in Cmoll entworfen. Dessoff führte sie im gleichen Jahre in Karlsruhe zuerst vor. 1877 folgte die zweite Symphonie, in der sich die Idylle eines Sommeraufenthaltes in Pörtschach am Wörther See abspiegelt. Am 30. Dezember wurde sie durch die Philharmoniker in Wien zuerst gespielt und jubelnd begrüßt. Es folgten 1879 das Violinkonzert, von Joachim, dem es gewidmet wurde, zuerst in Leipzig vorgetragen, 1880 die Akademische und die Tragische Ouvertüre (jene war sein Dank an die

Universität Breslau für die verliehene Würde eines Dr. phil.), das Bdur-Konzert für Klavier, 1881 die Komposition von Schillers „Nänie" auf den Tod Anselm Feuerbachs, die von Goethes „Gesang der Parzen", 1883 die Vollendung der Fdur- (dritten) Symphonie in Wiesbaden (Hans Richter leitete ihre von begeistertem Erfolge gekrönte Erstaufführung in Wien am 2. Dezember), 1885 die zwei Jahre zuvor begonnene Vierte Symphonie in Emoll. Bülows Meisterstab brachte sie in demselben Jahre mit seinen Meiningern zum ersten Erklingen. In diesen und den nächsten Jahren wurden wegen der Einführung dieser und andrer neuer Werke regelmäßige Konzertreisen zur Notwendigkeit, die durch die österreichisch-ungarische Monarchie, besonders aber nach Deutschland, oft in die Schweiz und mehrmals auch nach Holland führten, wo Brahms gleichfalls begeisterte Freunde, so Röntgen und Prof. Engelmann und Frau, besaß. Die Sommerzeit gehörte der Erholung, deren Abschluß neues Schaffen bedeutete.

Brahms verstand das Reisen zur Sommerzeit wie selten einer. Allerorten entschleierte ihm die Natur ihr geheimnisvolles, tiefes Auge, überall fand der gütige und freundliche Mann, der auch ein großer Kinderfreund war, Menschen, die ihn verehrten und liebten. Nur plagen durfte man ihn nicht, denn seine Bequemlichkeit wollte er haben. Reisende Engländer liebte er nicht; in stillen Biergärten war er sicher vor ihnen: „Darin kommen Engländer nicht fort. Für meine Behaglichkeit ist das nichts Kleines." So steht es in einem Briefe an Kalbeck. Brahms als Briefschreiber wird zu Unrecht nicht immer gerade gerühmt. Selbst in Geschäftsbriefe geraten höchst charakteristische Äußerungen von ihm, und welche Fülle von Humor verraten nicht einzelne Schreiben an Widmann, welche Feinheit und stille Vornehmheit nicht

die an Engelmann! Daß seine Natur im allgemeinen nicht zu philosophierenden Ergüssen oder zum brieflichen Theoretisieren neigte, ist unbestreitbar. Aber von der menschlichen Eigenart des Meisters gibt die Mehrzahl seiner Briefe doch ein ebenso schönes wie erschöpfendes Bild in einer durchweg ansprechenden Form und stilistisch klaren Fassung.

Neben den kleinen Sommerreisen, die an alle möglichen Orte führten, bedürfen die Italienfahrten des Meisters Erwähnung. Es wäre lächerlich, Italien einen Einfluß auf Brahms einzuräumen, wie ihn das gelobte Land deutscher Sehnsucht auf Goethe ausübte. Aber diese Reisen — es waren ihrer acht — bedeuteten doch auch für ihn ein Besonderes. Wie die sonnendurchflutete Landschaft des Südens, an deren Bewohner er nur die guten Eigenschaften sah, während er über alle Lotterwirtschaft scheinbar teilnahmlos hinwegblickte, so zogen ihn die Kunstschätze Italiens magisch in ihren Bann. Freund Widmann in Bern, einer von Brahms' Getreuen, hat wohl recht, wenn er einen inneren Zusammenhang von Brahms' Schaffen mit den großen Werken der italienischen Renaissance annimmt. Nicht aber darf das Wort so ausgelegt werden, als ob Brahms durch sie in besondere Bahnen gedrängt worden sei. Was ihm in drangvoller Jugend nahe gewesen, hatte er überwunden, und längst hatten Inhalt und Form seines Schaffens sich harmonisch gebunden. In den Bildwerken der italienischen Renaissance, deren Anblick ihn immer wieder in tiefste Ergriffenheit versetzte, fand er die Bestätigung seines eigenen Weges und damit ein Glücksgefühl, wie es ihm sonst kaum jemals in gleicher Stärke nahe war. „Johannes in Schwärmerei": das Wort Billroths an Hanslick sagt alles. In Italien legte Brahms alle Bequemlichkeitsgelüste ab, wenn es zu seinen Heiligtümern ging oder gar Neues aufzufinden galt, und

er wurde nicht müde, die Freunde auf dies und das hinzuweisen. Der italienischen Sprache nicht genügend mächtig, um sich ohne allzu scharfes Gerupftwerden durchs Land bringen zu können, bedurfte er in Italien immer eines Begleiters. Besonders Billroth und Widmann teilten seine Reisefreuden (sie begannen, Brahms war ein Frühaufsteher, meist morgens um sechs Uhr, um erst abends zu enden), auf die er sich auch durch eingehende geschichtliche Studien sorgfältig vorbereitete. Für die moderne italienische Musik hatte er nicht viel übrig, umso vertrauter waren ihm die Palestrinazeit und die großen Venezianer. Die italienischen Reisen von Brahms (man möchte sagen, er habe sie halb als naiver, halb als reflektierender Kunst- und Naturgenüßling zurückgelegt) fallen in die Zeit von 1878 bis 1893. Die letzte war die größte aller und ging durch ganz Italien bis nach Sizilien, das (vor allem Taormina) Brahms seit seinem Besuch auf der ersten Fahrt ganz besonders liebte.

Seine Symphonien hatten Brahms auf den Gipfel seines Ruhmes geführt. Je höher einer steht, umso schärfer umbrausen ihn die Stürme des öffentlichen Lebens. Das ist ein organisches, ein Allgemeingesetz. Für die deutsche Sprachgrenze aber gilt noch ein andres: wer auf der Höhe steht und nur irgend dazu geeignet ist, muß, mag er wollen oder nicht, Parteibonze werden, einer, der gegen andre Sturm zu laufen hat, und gegen den wieder die andern Parteibonzen Sturm laufen. Brahms wollte von derlei üblen Dingen nichts wissen: weit wies er es von sich, daß Nietzsche von ihm behauptet hatte, die Anti-Wagner-Partei habe ihn als Gegenpapst nötig gebraucht. „Ich bin keiner, der dazu taugt, an die Spitze irgendeiner Partei gestellt zu werden, denn ich muß meinen Weg allein und in Frieden gehen und hab' ihn auch nie einem andern gekreuzt." Das Wort war lautere Wahr-

heit: Brahms ist nie ein Gegner Wagners gewesen, so weit auch beider Männer Bahnen auseinanderführten: „Wagner, das ist jetzt der erste. Da kommt lange nichts nach ihm." „Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Großes, wie die Wagnerschen Werke, damit Sie ... hinpilgerten." ... „Halten Sie mich für so beschränkt, daß ich von der Heiterkeit und Größe der Meistersinger nicht auch entzückt werden konnte?" Er nannte sich den besten Wagnerianer und war es wohl auch — versteht doch nur der Genius den Genius ganz. Aber Brahms half das alles nichts, die Gegner hatten ihn einmal gezeichnet, und der aufgebrannte Stempel blieb. Die Gegnerschaft Bruckners und Wolfs wog trotz oder vielleicht auch wegen der maßlosen Angriffe Wolfs gegen Brahms viel geringer. Bruckner stand er wohl nicht gerade feindlich gegenüber, erkannte aber in ihm wohl eine problematische Natur, die ihm seiner ganzen Natur nach nicht sympathisch sein konnte.

Sein Freundeskreis hatte sich in Wien und anderswo bedeutsam erweitert. Parteistellung und Wirksamkeit spielten dabei keine Rolle. Wenn nur der Mensch echt, offen und klug war. Herzliche Zuneigung und Bewunderung verband Brahms in den letzten Jahren mit Max Klinger, dem Schöpfer der herrlichen „Brahms-Phantasie" in Leipzig, wichtiger aber wurde seine Freundschaft mit Hans v. Bülow. Mag dessen Wort von den drei großen B: „Bach, Beethoven, Brahms" der Sache des Meisters auch wohl mehr geschadet als genützt haben, die Tatsache bleibt bestehen, daß Brahms' Werke zu seinen Lebzeiten durch niemanden mehr und eindrucksstärker verbreitet wurden als durch Bülow. Dessen Leben war an Richard Wagner zerbrochen. Es mit dem letzten Reste der gebliebenen schwachen Kraft wieder aufzubauen, suchte er eine Stütze und fand sie an Brahms. Die

vorschnell urteilende Welt hat darin mehr oder weniger verhüllte Unehrlichkeit der Gesinnung sehen zu müssen geglaubt: Bülow, der begeisterte Wagnerapostel, könne niemals aus wirklicher Überzeugung künstlerischer Gefolgsmann von Brahms geworden sein. Zunächst ist dagegen zu sagen, daß Bülow auch nach dem schweren Leid, das Wagner ihm bereitet hatte, niemals aufhörte, ein liebender Bewunderer Wagners des Künstlers zu sein. Dann aber dies: psychologisch gibt Bülows Hinwendung zu Brahms auch nicht das geringste Rätsel auf. Seine altruistische Natur verlangte nach immer neuer Betätigung. Und das erst recht in der Zeit des seelischen Zusammenbruches. Irgendein Beliebiger konnte ihm da nicht genügen, nur ein Berufener, Starker, einer, der anders war als Wagner. Ist es da ein Wunder, daß er auf Brahms verfiel, dessen Gottesgnadentum er schon vor Jahren erkannt hatte?

Auch an äußeren Ehrungen fehlte es Brahms keineswegs. Nicht ohne Beschämung verzeichnet man die Tatsache, daß es die englische Universität Cambridge 1877 war, die ihm als erste den Grad eines Doktors der Musik verlieh. Zwei Jahre später folgte Breslau mit der philosophischen Doktorwürde. 1889 besann sich Hamburg darauf, daß es Pflicht sei, den größten Sohn der Stadt auszuzeichnen. Das geschah freilich erst, als Bülow einen kräftigen Druck ausgeübt hatte. Brahms nannte die Verleihung des Hamburger Ehrenbürgerrechtes „das Schönste, was ihm von Menschen kommen könne". So fühlte er sich trotz der üblen Erfahrungen, die er in seiner Vaterstadt gemacht hatte, mit ihr verwachsen. 1886 war Brahms Ritter des preußischen Ordens Pour le mérite geworden. Der Kaiser von Österreich verlieh ihm den Leopoldsorden, der König von Bayern den Maximiliansorden usw. Der Meister war auch Mitglied der Berliner

und Pariser Akademien und hatte einige Ehrenstellen inne. Wie hätten ihn solche Auszeichnungen nicht freuen sollen, ihn, der sich sein Leben so sicher und treu gegen sich selbst und seine Kunst aufgebaut hatte! Aber auch diese Ehrungen empfand er nur als Verpflichtungen zu neuem Schaffen, und ein guter thematischer Einfall war ihm lieber.

Der Freundeskreis lichtete sich ihm allmählich. Als Clara Schumann 1896 starb, empfand Brahms sein Alleinsein zwar als einen gewissen Vorzug, da ihm nun niemand mehr sterben könne, den er liebe. Aber der Gedanke löste einen andern, trüberen aus: „Ist es ein Leben so allein? Die einzig richtige Unsterblichkeit ist in den Kindern." Zu Frau Schumanns Beisetzung war Brahms, der damals krank in Ischl weilte, nach Bonn geeilt. Auf seine alte Art scherzte er, zurückgekehrt, über seine Gelbsucht, die er für harmlos hielt. Die Ärzte aber stellten eine schlimme Entartung der Leber fest und rieten zu einer Kur in Karlsbad, die Brahms am 2. September begann. Herrliche Tage voll Sonnenschein grüßten ihn, er hatte „eine überaus reizende Wohnung bei allerliebsten Leuten", so daß er höchst vergnügt war, wie er sich Hanslick gegenüber äußerte. Aber die Krankheit ließ sich nicht mehr beheben. Die Wiener Ärzte stellten nach Brahms' Rückkehr Leberkrebs fest. Die Diagnose wurde ihm verschwiegen. Mit größter Energie hielt er sich noch aufrecht. Zu arbeiten vermochte er nicht mehr, ging aber immer noch möglichst viel spazieren und saß gerne mit Freunden beim frohmachenden Mahle zusammen. Auch Konzerte und Theater besuchte er wohl noch, wo ihn Liebe, Ehrfurcht und ahnende Trauer begrüßten, wenn Werke seiner Hand zur Aufführung gelangten. Die Wiener hatten Brahms im Laufe der Jahre aufrichtig liebgewonnen, und dem todkranken Meister diese Liebe immer wieder zu zeigen, ward ihnen zum Herzens-

bedürfnis. Im März 1897 versagten die Füße dem siechen Körper den Dienst. Treue Freunde begleiteten Brahms dann auf Spazierfahrten im Prater. Noch immer war er sich seines Zustandes nicht bewußt: „wie gewöhnlich habe ich nur Geduld nötig," schrieb er der Stiefmutter. Am zweiten April verlor er das Bewußtsein, am dritten April morgens um halb neun brachen seine herrlichen blauen Augen. Drei Tage darauf geleitete ein gewaltiger Trauerzug die Leiche des Meisters zum Ehrengrabe der Stadt Wien auf dem Währinger Zentralfriedhofe. Die Trauer Wiens ward die der Kulturwelt. Denn der Tote war in Wahrheit, wie R. v. Perger am Grabe sagte, ein schöpferisches Genie von durchdringendem Kunstverstande gewesen, ein Meister von hoher, unbeugsamer Gesinnung und als Mensch ein einfacher, teilnehmender Freund und Berater, ein Förderer aufstrebender Talente, ein sicherer und treuer Helfer in Not und Bedrängnis.

Die Werke

Wollen wir die Entwicklungskurve im Schaffen eines Künstlers klar erkennen, so dürfen wir nicht in die allzuviel geliebte und gepflegte Gewohnheit verfallen, die Werke nach Gattungen zu ordnen und zu betrachten. Zwischen Brahms' ersten, so viel jugendlichen Titanentrotz mit schwärmendem Empfinden vereinenden Sonaten für Klavier und der stark von Resignation überschatteten Welt der letzten Intermezzi liegen menschliche und künstlerische Erfahrungen ohne Zahl, die in der Darstellung ebensosehr Berücksichtigung verlangen wie die, welche sich etwa zwischen den ersten Orchesterarbeiten und den Symphonien finden. Beide sind aber im genetischen Sinne gleicher Art. So wird eine nach den Gattungen der Werke geschiedene Darstellung leicht zur Belastung mit Wiederholungen führen oder zu übler Musikführerweise Veranlassung geben, und wir wollen sie deshalb hier vermeiden, gäbe sie auch wohl dem einen oder andern Leser die erwünschte Gelegenheit, sich rasch über irgendein Werk zu unterrichten. Aber der nicht eben große Raum, der hier zur Verfügung steht, würde eingehende Analysen auch nur der großen Werke gar nicht einmal gestatten, und so sei denn der Versuch gewagt, die Entwicklungslinie des Brahmsschen Schaffens an der Hand der freilich aus leicht erkennbaren Gründen nicht immer streng eingehaltenen Chronologie seiner Werke kurz darzulegen.

Joachim hatte bei den Vorbesprechungen mit Brahms

ber die Herausgabe der ersten Werke — frühere Arbeiten* kamen als Ganzes dabei nicht in Betracht — gewünscht, der Freund solle sich der Öffentlichkeit gleich als ganzen Kerl vorstellen, als einen, der zeige, aus welchem Holze er geschnitzt sei. Das hat denn Brahms auch mit den zuerst erscheinenden Kompositionen, deren Werkzahl die Zeit ihrer Entstehung nicht ganz berücksichtigt, getan. Den größten Teil von Brahms' frühem Schaffen beherrscht die Klavierkomposition. Sie ward aus der Welt Beethovens, Schumanns und aus volkstümlichem Empfinden heraus geboren, nahm daneben noch einige andre Züge, so von Mendelssohn und Chopin, auf, zeigte aber eine von Anfang an bemerkenswert starke individuelle Prägung. Diese wird man nicht zuletzt in der Vermeidung jeglichen konventionellen Figuren- und virtuosen Wesens erblicken müssen. Brahms läßt, wie das Beethoven und Schumann auch getan hatten, die besondere Art der Spieltechnik eines Werkes immer aus dessen Geiste heraus erwachsen, niemals aber aus besonderen technischen Problemen, die sich dem thematischen Gehalt irgendwie anzupassen haben. Unter den äußeren Kennzeichen des Brahmsstiles sind die bekanntesten häufige Terzen- und Sextengänge, Koppelungen verschiedener Metren, Synkopationen, Ausnutzung der extremsten Lagen der Klaviatur, orchestrale Wirkungen. Die inneren Merkmale der ersten Werke aber gibt eine herbe junge Männlichkeit, die sich nicht in sinnenfrohe Weisen verliert, sondern sich kräftig am Zügel zu halten versteht oder sich in phantastische Träume einzuspinnen liebt, hier etwas Gewaltsames und Knorriges, dort etwas ungemein phantastisch Weiches hat, trotzig aufzuschäumen

* Von ihnen ist nur ein vierhändiges Klavierstück „Souvenir de la Russie" . . . unter dem Pseudonym G. W. Marks bei A. Cranz, Hamburg erschienen.

vermag, um dann wieder romantisch in die Weite zu schwärmen. Das koloristisch Bunte tritt vor dem Architektonischen zurück, das rhythmische Leben zeigt eine starke Energie des Ausdruckes. In keinem dieser Jugendwerke steckt etwas Erzwungenes: ihre Diktion ist bei aller Widerhaarigkeit des Klaviersatzes klar und fließend, wie die technische Arbeit trotz aller Freiheiten von bewundernswerter Schärfe der Ausführung.

Opus 1. Als Opus 1 erschien die Joachim zugeeignete Sonate in Cdur 1853 in Breitkopfs Verlag. Bis zum Überdrusse ist gesagt worden, das Hauptthema des ersten Satzes sei ein gemodeltes Beethovenzitat. Übereinstimmung besteht nicht einmal im Rhythmus, geschweige denn in der Linienführung und ihrer harmonischen Grundierung. Doch wie dem auch sei: an Beethovenschen Titanismus wird man hier und in den folgenden Werken gar oft gemahnt, nur daß alles ins Jugendliche, zum Teil auch noch Ungeschlachte gekehrt ist. Und ins Romantische, Sehnsüchtige. Ein jugendstarker Draufgänger tritt ins Leben mit diesem Werke, aber einer, der sich des Ernstes seines Weges bewußt ist. Die Sprache eines Werdenden, dem noch die Abklärung fehlt. Die Form ist trotz einiger Freiheiten gewahrt, die thematische Arbeit prächtig, zwanglose, geistreiche kontrapunktische Bildungen begegnen uns überall. Im zweiten Satze bietet eine volkstümliche Weise das Thema von Variationen, die nicht eigentlich als Charaktervariationen anzusprechen sind: ihre Stellung im ganzen der Sonate gebot eine gewisse Beschränkung. Volkstümliche Art zeigt sich auch in den beiden andern Sonaten, die dieser folgten: bei dem Hmoll-Andante von Opus 2 soll Brahms an ein altdeutsches Minnelied (Mir ist leide) gedacht haben, dem Andante in Opus 5 hat er schwärmende Verse Sternaus vorangesetzt, in den

Schluß des Satzes huscht das Soldatenlied „Steh' ich in finstrer Mitternacht" hinein und im Finale der gleichen Sonate stoßen wir auf einen Anklang an Haydns Kaiserhymne. Das ist ein Stück Schumannscher Romantik, die auch sonst anklingt. Im Finale der ersten Sonate finden wir (vergleiche auch den Adagioschluß und den Beginn des Scherzo in Opus 1) zuerst das, was den Lisztkreis veranlaßte, seine Hoffnungen auf Brahms zu setzen: das führende Thema wird durch rhythmische Umbildung des Hauptgedankens des ersten Satzes gewonnen. Grundsätzlicher noch erfolgt derlei in der Fmoll-Sonate Opus 5 und findet sich auch in der Fismoll-Sonate. Würde mit diesem Themenbildungsprinzip eine Abwendung von der klassischen Form erfolgt sein, so wäre Brahms vielleicht ins neudeutsche Lager übergegangen. Dem war aber nicht so. Will man eine erste Probe der langgesponnenen Brahmsschen melodischen Linienführungen, wie sie uns insbesondere an mancher Stelle seiner späteren Lyrik begegnen, so sehe man die des Più mosso (Cdur) im prachtvoll beschwingten Scherzo der ersten Sonate. Sie ist in Beethovenschem Geiste empfangen, aber ganz und gar romantisch ins Weite greifend gestaltet.

Opus 2. Trotz aller trotzigen Kraft, die auch durch die Clara Schumann zugeeignete Fismoll-Sonate Opus 2 webt (sie ist vor Opus 1, 1852, entstanden und bei Breitkopf herausgekommen), steckt hier ein gut Stück von Mendelssohnscher Art in der Themenbildung, und mit ihr verbindet sich einiges an konventioneller Gestaltungsweise der Begleitstimmen, wie es Brahms sonst nicht gerade oft begegnet ist. Andante und Scherzo hängen motivisch zusammen. In diesem, auch koloristisch herrlichen Gebilde, finden wir wiederum (Trio) schumannisch volkstümliche Art. Wie im Anfange des ersten Satzes verschlingen sich die das Thema vor-

wegnehmenden und mit allerlei Girlanden schmückenden Eingangsbögen des wundersamen Finales, das sich in weite Fernen verliert und damit dem Werke den schon an seinem Beginne zutage tretenden gewissermaßen improvisatorischen Charakter bestimmt, dem freilich die anderseits wieder gewahrte, wenn auch freie Form das nötige Gegengewicht verleiht.

Opus 5. Unter den drei Klaviersonaten genießt Opus 5 (Fmoll, B. Senff 1854) die höchste Schätzung. Andante und Intermezzo der der Gräfin Ida v. Hohenthal gewidmeten Sonate sind vor 1853 entstanden, das übrige in Düsseldorf in dem genannten Jahre. Junge Liebe hat ihre sehnsüchtigen Wünsche und den Schmerz des Entsagenmüssens in jene beiden Sätze gewoben. Aber ihnen fehlt alles sinnlich schwüle und lodernde Wesen, das Andante ist ein romantisches Nachtbild ohne jeden Versuch einer Naturschilderung, alles ist rein seelische Stimmungsmusik und im „Rückblick", der schmerzvollen Klage über den trüben Tag, an dem des Herzens glücklicher Schlag verstummte, zeigt Brahms doch auch kein Vergehen im Leide, keine weltschmerzlerische Verzweiflung, die im Ich das Zentrum der Welt und in der Störung seines seelischen Gleichgewichtes ein kosmisches Unheil sieht. Dieses Fehlen egozentrischen Wesens bei Brahms (trotz allem seinem Selbstbewußtsein) mußte ihn, war es einmal erkannt, bei den Neudeutschen mehr und mehr in Verruf bringen. Seine Kunst war zwar auch ihm Gottesdienst. Aber er betete daheim im stillen Kämmerlein und brauchte weder der Korybanten noch Gaffer dazu ...

Zwanglos fügen sich die zuerst entstandenen langsamen Sätze in das ganze Werk ein, das sich in wunderbarer Einheit des reichen gedanklichen Gehaltes aufbaut, in trotzigem

Aufbegehren einsetzt, Töne markiger Kraft und Hoheit anschlägt, aus denen wohliges Behagen und die Lust neuer Taten aufkeimt, heiliges Sehnen in stille Sternennacht hinausklingt, sich im Scherzo in kräftigem Behagen wohlig reckt und streckt, im Intermezzo den Gegenschlag all dieses sich in wechselnden Erscheinungsformen äußernden Empfindens erfährt, im Finale nach zögerndem Beginnen endlich den Mut zu einem herrlichen Hymnus an das Leben gewinnt und sich in ihm schier nicht genug tun kann. Formal sei hier nochmals auf die Liszt'sche Themenumwandlung und insbesondere den thematischen Zusammenhang des Desdur-Abschnittes mit dem in Fdur und dessen eigene Abwandlung (bei Più mosso) hingewiesen: wir bemerken (neben andern Satzkünsten) die Vergrößerung der Achtelwerte in punktierte Viertel der Oberstimme. Die musikalische Psychologie dieser Sonate schließt sich restlos zusammen. Aber auch die Deutung des Werkes stößt auf keinen Widerstand. Nirgends können wir hier bloß formale Rücksichten waltend erkennen. Das Ganze ist dichterischem Schauen entkeimt, das sich in seinem architektonischen Aufbau zu einer vollendeten Monumentalität jugendlich ernsten, lebenbejahenden Kraftgefühles erhebt, eines solchen, das auf dem sicheren Gefühle, das Leben meistern zu können, ruht.

Opus 3 und 4. Der Fmoll-Sonate ging neben den Liedern des Opus 3 die früheste Schöpfung der Reihe, das Scherzo in Esmoll, Opus 4, E. F. Wenzel gewidmet, voraus. (Beide bei Simrock 1854.) Mahnt sein Hauptgedanke an Chopin, so ist doch die Ausführung des Werkes, sein Geist, ganz deutsch. In einzelnem schumannisch. Auch formal insofern, als das Scherzo zwei Trios aufweist. Hastendes Treiben, stampfender, derber Humor, schalkhaftes Wechselreden, sehnsuchtschweres heißes Atmen, charakteristische Synkopationen,

motivische Geschlossenheit: in allem dem zeigt sich, wie Brahms doch schon als Junger über Schumann hinausgewachsen ist: nichts von rhythmischer Monotonie, im Gegenteil ist all dieses einheitliche Vielerlei bunter Abglanz des Wechselspiels des vollen, in Jugendkraft prangenden Lebens.

Opus 6 und 7. Die Werke 6 (B. Senff 1853) und 7 (Simrock 1854) bilden je sechs Gesänge; jenes wurde Luise und Minna Japha, dieses Albert Dietrich gewidmet. Einzelne Lieder zu „besprechen", geht hier nicht an, da ihre Zahl zu groß ist. Unstreitig gehören Brahms' Lieder zu den am meisten gesungenen. Die geistige Bedürfnislosigkeit der Konzertsänger hat sich bisher nicht an alle herangemacht. So, und weil das Publikum seine bestimmten Lieblinge unter den Gesängen hat, ist es gekommen, daß in Brahms' Liederhain immer noch mit Erfolg Entdeckungsfahrten unternommen werden können. Brahms setzt als Lyriker die Wege Beethovens und Schuberts und auch die Schumanns fort. In dem Streben nach einer großen und charaktervollen Gesangslinie ist er fast immer glücklich. Wenige Ausnahmen bestätigen die Regel. Das Strophenlied steht neben dem durchkomponierten. Jenes liebte er grundsätzlich vielleicht mehr als dieses, ohne sich ihm jedoch dauernd zu verschreiben oder die strophische Gliederung schematisch auf seine Musik zu übertragen. Die Singstimme ist durchaus Trägerin des tonlichen Niederschlages des seelischen Geschehens, die Begleitstimmen sind nur zum kleinen Teile kontrapunktisch reich bedacht, vielmehr in der Hauptsache als schön umkleidete harmonische Stützen zu erkennen. Im ganzen ist die Deklamationsweise in Brahms-Liedern und Gesängen gut und ungesucht natürlich. Wortmetrum und Musikmetrum suchte er in volle Übereinstimmung zu bringen, und ein Gedicht seinem Bau und Sinne nach zu zergliedern, war seine besondere Sorge.

Gleichwohl gibt es Weisen seiner Hand, in denen die besondere melodische Linienführung gegenüber dem Worte das Primäre zu sein scheint. Die harmonische Behandlung der Lieder wechselt in ihren einfachen oder bedeutenden Mitteln je nach der in Töne zu kleidenden Stimmung. Nicht allein die Form, die ganze geistige Haltung eines Liedes muß nach Brahms' Absicht der dichterischen Grundlage entsprechend gestaltet sein, aber der Einzelausdruck der Worte darf keine stark hervortretende Stellung in der Musik einnehmen: Einheitlichkeit der Stimmung ist das dem gesungenen Liede Nötige. Wo Untermalungen der Begleitmusik erscheinen, wirken sie nur stimmungvertiefend; um des äußeren Eindruckes, einer Illustration willen stehen sie nicht da. Auch fehlt ihnen in der Hauptsache jede rein realistische Gestaltung. In seinen ersten Liedern sucht Brahms gelegentlich die musikalische Kontinuität durch eine einheitliche Begleitfigur herzustellen und läßt (beides war nichts Neues) die Singstimme deklamatorisch dem Worte folgen. Später verlegt er den Schwerpunkt immer mehr ins gesangliche Melos, ohne die mannigfach gestaltete Begleitung freilich jemals zu vernachlässigen oder kurz zu halten. Brahms war ein guter Kenner der älteren und zeitgenössischen Literatur seines Volkes. Sein Geschmack war gewählt, und doch hat er in der Auswahl seiner Liederdichtungen nicht immer eine geschickte Hand bewiesen; der künstlerische Wert einer Dichtung war ihm weniger das bestimmende Moment als die Musikstimmung, die ihm die Lektüre auslöste. Den Kreis dieser Stimmungen wird man wohl nicht eben weit nennen dürfen. Das Schwermutvolle, Elegische überwiegt. Aber es ändert doch immer wieder das Gesicht, so daß der Eindruck des Gleichartigen im Grunde genommen nicht aufkommen kann. Brahms ist vor allem Sänger der Liebe, des

Liebesleides mehr als der Liebesfreude. Er erschließt wundervolle Nachtstimmungen, sei es der Natur, sei es des Menschenherzens. So ist Resignation gewiß ein Grundton auch seines Liedschaffens, aber einen Weltschmerzler schlechtweg darf man ihn deshalb nicht heißen, dazu ist sein Empfinden doch zu gesund, keinesfalls pathologisch. Und am Ende stehen auch neben den vielen elegisch gefärbten Liedern solche schelmischer und froher Art, denen sich auch noch dies und jenes von urgesunder Kraft erfüllte anschließt. Das eine und andre seiner Lieder und die großen Zyklen werden hier weiterhin Erwähnung finden müssen (Opus 7 enthält eine der kostbarsten Perlen von Brahms' früher Lyrik: Treue Liebe), im großen und ganzen aber hat Brahms eine eigentliche Entwicklung als Liederkomponist nicht durchgemacht, eine Bemerkung, die freilich auf die „Ernsten Gesänge" und einige andere nicht zutrifft. Sie zu formen war ihm erst gegeben, als sich der Kreis seines Lebens der Vollendung nahte.

Opus 8. Sein achtes Werk war das Hdur-Trio für Klavier, Violine und Violoncell, das Brahms 1853/54 geschaffen hatte und fünf Jahre später bei Simrock erscheinen ließ. Eine neue Ausgabe kam 1891 heraus. Sie darf als Selbstkritik des Meisters bezeichnet werden: der früheren Fassung eigneten allerlei formale Mängel wie solche des Ausdrucks im einzelnen. Dahin rechnete Brahms unter anderm eine starke kontrapunktische Musizierfreudigkeit und Weitschweifigkeit der formalen Anlage. Auch hier wirkten wieder Einflüsse Beethovens, Schumanns und der Volksmusik auf Brahms ein, und auch Mendelssohn, dem er im Liedschaffen sich so gar nicht anzuschließen vermochte, blickt ihm hier gelegentlich über die Schulter. Nicht als Ganzes ist das Werk eines voll hoher Schönheit, Frische und Kraft. Denn ihm geht die Abklärung im Laufe seiner Entwicklung

verloren: von Leidenschaft durchpulste Klänge werden wach, und der Schluß mündet in Verzweiflung aus, ein Stück Lebensgeschichte, das im einzelnen zu deuten ein unfruchtbares Beginnen sein würde.

Opus 9. In seinem Opus 9, den Fismoll-Variationen für Klavier über ein Thema Schumanns (Simrock 1854), greift Brahms die Form ganz anders an als bisher: es sind ausgesprochene Charaktervariationen, die er Frau Schumann, der Empfängerin des Werkes, darbot. Das in edle Einfachheit des resigniert klagenden Ausdruckes gekleidete Thema entstammt Schumanns „Bunten Blättern". Auch sonst wird der Meister noch zitiert oder manches seiner Art in Tönen angedeutet. Doch auch ein leichter Mendelssohnscher Einschlag macht sich im Technischen wieder bemerkbar. Die zehnte Variation (alle verraten große Selbständigkeit gegeneinander) zeigt im Beginne abermals Brahms als Kontrapunktmeister: der Baß des Themas liegt in der Oberstimme, ihr wird als neuer Baß seine Umkehrung beigegeben. Trotz streckenweise großer technischer Anforderungen wohnt dem Werke kein virtuoser Zug inne. Sein Schluß, in hellleuchtendem Frieden pianissimo mit Parsifalglockenklängen verhallend, strahlt über dem Ganzen wie ein Gelöbnis unverlöschlichen Gedenkens an den verklärten Freund. Brahms liebte die Variationenform wie Beethoven in hohem Grade. Noch hatte er hier das Höchste, was ihm zu sagen bestimmt war, nicht ausgesprochen, doch sehen wir ihn rüstig auf dem Wege zum Ziele, das eine volle Verschmelzung seelischen Lebens und geistigen Regens, das heißt stärkste Phantasiekräfte, verlangt.

Opus 10. Erkennen wir schon in Brahmsens früheren Werken einen herben nordischen Zug, so tritt dieser auch äußerlich deutlich in die Erscheinung in der ersten der J. O. Grimm

zugeeigneten vier Balladen seines Opus 10 (Simrock 1856). Es ist die schottische Ballade Edward, deren Worte aus Herders Stimmen der Völker stammen. Eine Tondichtung in geschlossener dreiteiliger Form, in der man wohl nicht die grausen Einzelheiten der Vorgänge des Gedichtes, die im Vatermorde gipfeln, aber eine Aneinanderreihung scharf erfaßter düsterer Stimmungen erkennen darf, die sich in furchtbarer Wildheit entladen, um zu einem erschütternden, psychologisch ungemein packenden Höhepunkte zu führen, worauf das Werk in die Anfangsstimmung zurückkehrt, in die freilich nun wie ein Nachhall des Geschehenen ein neues und unruhvolles rhythmisches Moment hineinklingt. Diese erste Ballade ist ohne Frage die bedeutendste der vier. Die zweite ist ebensosehr durch die wundervoll weitbogig geschwungene und gefühlsschwelgerische Anfangsmelodie (sie verrät mehr Romanzen- als Balladenton und erscheint in ihrem durch Akkordtöne aufsteigenden Beginn für eine Seite von Brahms' Melodiebildung typisch), wie durch ihren nächtig dunkeln und phantastisch aufpeitschenden Mittelsatz charakterisiert. Die dritte Ballade huscht vorüber wie ein echt romantischer Spuk, die schöne vierte gewinnt Gegensätze an einem weit gespannten, kraftvoll freundlich einherziehenden ersten Gedanken, einem Mittelsatze, der tief nächtiges Versonnensein ausspricht, und den Versuchen, einen Halt im Strome wechselnden Empfindens zu gewinnen. An diesen Balladen insgesamt haben wir Charakterstücke von starker Konzentration des Empfindens. Auch hier treten äußere Momente schildernder, darstellender Art nicht auf. Von der dritten Ballade (Intermezzo) laufen Verbindungsfäden zu den späteren Intermezzi und Capricci des Meisters.

Opus 11. In neue Bahnen gelangte Brahms mit seinem ersten Orchesterwerke, der Ddur-Serenade (Opus 11, bei

Simrock 1860, drei Jahre nach dem Entstehen erschienen) nur äußerlich. Denn das heute nur noch selten gehörte Werk hat, so schöne Züge es auch aufweist, mit unserm Brahmsbegriff nur ganz wenig zu tun: es wurzelt in der Musik des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. Das ist bezeichnend für seinen Schöpfer: Brahms wollte seine Kenntnis dieser Zeit und ihrer Kunst praktisch erproben und sich der Orchestertechnik erst auf kleinerem Gebiete nahen, nachdem seine Absicht, eine Symphonie (aus ihr wurde das Klavierkonzert Opus 15) zu schreiben, gescheitert war.

Opus 16. Auch die zweite Serenade ist im wesentlichen als ein Studienwerk in dem angeführten Sinne zu betrachten. Nur führt es abseits von der naiven fröhlichen Welt der alten Nachtmusiken und schlägt dunkle Töne im Klang (dem Orchester fehlen die Geigen) und Charakter an.

Opus 12 bis 14. Die nächsten Werke gehören der Vokalmusik: Opus 12 ist ein Ave Maria für Frauenchor und (kleines) Orchester oder Orgel (Rieter-Biedermann 1861), Opus 13 ein Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente (ebenda 1861), Opus 14 Lieder und Romanzen (ebenda 1861). Die kleinen geistlichen Chorkompositionen von Brahms gehören meist der Detmolder Zeit des Meisters an und wurden für seine eigenen Chorverbände geschrieben. Dem in einfachen Linien und Farben gehaltenen Ave Maria gesellt sich im Begräbnisgesang ein gar ernster Gefährte. Auch hier findet sich zwar volkstümlicher Ausdruck, aber jeglicher naive Zug wird durch Reflexion und graue Farbengebung unterdrückt. Im Gesamtbilde von des Meisters Schaffen können auch diese beiden Werke nur als freilich wertvolle Studien gelten. Der Begräbnisgesang führte Brahms in die Stimmungssphäre, die er sich später im zweiten Satze des Deutschen Requiems mit größeren Mitteln völlig erschloß.

Opus 15. Von ganz besonderer Art ist Brahms' nächstes Werk, das seit 1854 in langsamem Werdegange erwachsene, 1859 in Leipzig mit Mißerfolg aufgeführte und 1861 bei Rieter-Biedermann erschienene Klavierkonzert in Dmoll. Es war ursprünglich als Symphonie geplant; nach Joachim soll der erste Satz unter dem erschütternden Einflusse von Schumanns Selbstmordversuch entstanden sein. A. Dietrich behauptet, den Anfang des Konzertes in einer Sonate von Brahms für zwei Klaviere gesehen zu haben. Der erste Satz der Symphonie war bereits instrumentiert. Er ging mit dem zweiten in das Konzert über. Weshalb Brahms den Plan einer Symphonie fallen ließ, ist nicht schwer einzusehen: er wird sich selbst noch nicht für erfahren genug gehalten haben, um an eine so große Aufgabe mit Aussicht auf Erfolg heranzutreten; sie verlangte ja auch lebendige Fühlung mit dem Orchester. Wenn irgendein Werk beweisen kann, wie grundverschieden Brahms' innere Welt von der Lisźts ist, so dies Klavierkonzert, in dem auch nicht eine einzige rein technisch belangreiche Tongruppe erscheint; zwischen allen Satzbildungen herrscht vielmehr ein engster motivisch-thematischer Zusammenhang, so daß an keiner Stelle von bloßem Floskel-, Arabesken- oder Zieratwesen gesprochen werden kann. Solist und Orchester stehen sich nicht gegenüber im Sinne des Virtuosenkonzertes, der Solist ist der primus inter pares des gesamten Tonkörpers. Jedes bloße Tonspiel ist von einem solchen Konzerte natürlich ausgeschlossen. Sein geistiger Gehalt führt in ganz andre Sphären und enthüllt in seinem ersten Satze furchtbare Seelenkämpfe, eine geradezu erschreckende Dämonie wildester Leidenschaft. In Brahms' eigenem Leben lagen die Vorbedingungen für solch elementare Eruption einer bis in die letzten Tiefen aufgepeitschten Phantasie an sich nicht. Seine eigene Stellung zur Welt

hätte ihn, ehrlich und selbstkritisch wie er war, gar nicht zu ihr gelangen lassen können. Da mag also wohl Schumanns tragisches Geschick entscheidend geworden sein und sich das Bild des einen zum Allgemeinbilde künstlerischer Seelennot und Verzweiflung erweitert haben. Aber auch die innere Verbindung des Werkes mit der neunten Symphonie Beethovens liegt klar zutage. Die formale Anlage ist eine besondere und weicht von jeder schematischen Gestaltung des Sonatensatzes in durchaus charakteristischer Weise ab. In denkbar stärkstem Gegensatze steht zum ersten der zweite Satz, eines der herrlichsten, hymnisch großen und frommen Gebilde, die je Herz und Kopf eines Tondichters entströmten. Unwillkürlich denkt man an Goethes, Brahms selbst noch erwartendes erhabenes Gebet für den unter Werthers Qualen leidenden Jüngling: „Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe, ein Ton seinem Ohre vernehmlich, so erquicke sein Herz." Es ist ein bekanntes Wort, daß der dritte, der Rondosatz, aus dem Rahmen des Ganzen herausfalle in seinem straffen, männlichen Gange. Aber auch hier gilt doch wohl, was man so oft bei Beethoven trifft: das Leben geht über alles Leid und Elend des einzelnen hinweg und weiter. Und wenn etwas wie Kampfstimmung auch in diesem Finale lebt: was ist denn das Leben, wenn nicht Kampf, in dem die Kraft sich bewähren kann und soll? Das ist am Ende ja der einzige Trost bei dem Gedanken, in diese schlechteste aller Welten gesetzt zu sein ...

Opus 17 und 18. Dem nächsten Instrumentalwerke, einem Streichsextett in Bdur (Opus 18) ging das erste weltliche Chorwerk von Brahms (Opus 17): Gesänge für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe voraus. Beide entstanden 1860 (Simrock). Das schöne und eindrucksvolle Chorwerk fügt Brahms' bisherigem Bilde keine sonderlich neuen Züge zu, nur daß der rückwärts gerichtete Blick, Anschluß an die große

Vergangenheit der Chorlyrik zu gewinnen, noch mehr als bisher zu erkennen ist. Ist aber der geistige Grund gerade dieses Werkes trotzdem die Welt der Romantik, so kehrt ihr Brahms im Bdur-Sextett entschlossen den Rücken. Formal in vollendeter Gliederung gehalten, strahlt das Werk den Geist der deutschen Klassik und insbesondere den Beethovens am Ende seiner jüngeren Tage aus. Eine Fülle leuchtender Schönheit quillt uns aus der Musik entgegen, doch bei allem Gebundensein an ideale Vorbilder ist sie die persönliche Sprache ihres Schöpfers. Eine heitere Welt voll Sonnenglanzes, jugendfrohen Mutes und kecken Humors tut sich auf, an keiner Stelle wird sie durch die überaus feine satztechnische Arbeit in der Unmittelbarkeit ihrer Wirkung behindert.

Opus 19 bis 21. Die beiden folgenden Werke (19 und 20, Simrock 1862 und 1861) sind wieder Liederhefte, Opus 21 (Simrock 1861) bilden zwei Variationenreihen über ein eigenes und ein ungarisches Thema. Sie erfreuen sich nicht der Schätzung, die die Händelvariationen (Opus 24) genießen. Das ist insofern begreiflich, als jene beiden immerhin mehr konstruktives, baulich fesselndes als frei strömendes künstlerisches Wesen und auch, wenigstens teilweise, nicht gerade jene Abwechslung in der Schichtung der Einzelsätze zeigen, die nicht zuletzt den besonderen Reiz der Form ausmacht. Anderseits aber nähert Brahms sich hier wieder bedeutsam dem Begriffe der Gruppenvariation, und vieles in den Werken ist vom höchsten Reize, auch in harmonischer und nicht weniger in rhythmischer Beziehung.

Opus 24. Gleichwohl: keine dieser Schöpfungen hält einen Vergleich mit den Händelvariationen (Opus 24, Simrock 1862) aus. Uns Heutigen will es schier unbegreiflich erscheinen, daß gerade dieses Werk seinen Weg in die große Öffent-

lichkeit so langsam machte, sehen wir doch gerade in ihm all das, was uns Brahmsens Musik so vertraut macht: das Kernige, Gesunde, Gerade seines Wesens, das nie am leeren Scheine haftet, das sehnsuchtvoll Schwere, das die Sonne sucht, das werkfroh Kräftige, hymnisch Große wie das kunsthandwerklich Ernste. In der Tat wird man die Fülle wechselnder Gesichte, die diese Variationenreihe vorführt, niemals genug bewundern können und um so mehr bewundern müssen, als Brahms sich unerhörter Mittel in diesem Werke gar nicht bedient. Wie klar ist die harmonische Grundfärbung aller Variationen, wie scharf umrissen aber sind die führenden Themen und Motive! Ist die erste Variation noch im Geiste Händels selbst empfangen, so führt der weitere Zug dieser Veränderungen immer weiter von ihm ab bis zu Beethoven und Brahms selbst, um mit der letzten Variation den Anschluß an den geistigen Ausgangspunkt wieder zu erreichen, worauf eine von den subtilsten Künsten des Kontrapunktes erfüllte Fuge den mächtigen Ausklang bildet. Auch von diesem Werke darf man sagen, daß in ihm nur ganz weniges bloß konstruiert erscheint; das meiste in ihm ist Niederschlag reichen und tiefen seelischen Lebens, einer ungemein regsamen Phantasie. Freilich wird man auch hier wieder erkennen müssen, daß Brahms' Innenleben von einem relativ engen Kreis begrenzt ist: alles nur sinnlich Frische und Reizvolle, alles bloß Spielerische und Tändelnde, alles nur auf äußere Wirkung Abzielende geht ihm ab. Gleichwohl ist der äußere Eindruck dieses Werkes ein gewaltiger: das macht die Schärfe der Zeichnung jeder der kurzen Variationen, die in Wahrheit individuellen Charakter zeigen, macht ihre Bestimmtheit des Ausdruckes, die Brahms dem Werke (was könnte einfacher und plastischer sein als das Fugenthema?) bis zum Schlusse zu erhalten gewußt hat.

Opus 23. Auf die dieser prachtvollen Schöpfung voraufgegangenen Variationen in Esdur (Opus 23) für Klavier zu vier Händen (sie kamen erst vier Jahre nach den Bdur-Variationen, 1866, bei Rieter-Biedermann heraus) braucht nur kurz hingewiesen zu werden. Schumanns „letzter Gedanke" liegt ihnen zugrunde, von dem der arme Kranke wähnte, Schubert und Mendelssohn hätten ihn ihm zugetragen. Als Denkmal der Liebe zu dem toten Freunde steht dieses Werk neben Opus 9 als Zeuge höchster persönlicher Künstlerschaft und inniger Versenkung in Schumanns Schaffen.

Opus 22. Brahms' Hinwendung zur deutschen Chorlyrik des sechzehnten Jahrhunderts wurde bereits erwähnt. Wie tief er in ihren Geist eingedrungen war, beweist das den Händelvariationen voraufgeschickte Werk 22 (Rieter-Biedermann 1862), die Marienlieder für gemischten Chor, in überzeugender Weise. Aber Brahms' Archaisieren ist niemals bloßer Endzweck gewesen. Es handelte sich ihm nicht darum, eine nachahmende Stilprobe zu geben, sondern den Geist der Vergangenheit in neuer Umgebung zu erwecken, ob er sich nochmals lebenschaffend erweise. So stellte sich der Ausdruck der alten deutschen Vokalpolyphonie neben Brahms' eigene Art, und beide fanden und vereinten sich in völlig ungezwungener Weise. Die altertümelnden Mittel, die Brahms in den Marienliedern verwendet, sind einfachster Art und ohne jede reflektierende Beimengung: wie hätte sie auch der reine und fromme Marienkult, dem der Protestant Brahms hier ein von höchster Schönheit erfülltes Opfer spendet, ertragen können, ohne in seiner naiven Schlichtheit zerstört zu werden!

Opus 27 bis 29. Nicht minder bedeutsam für den „historisierenden" Brahms wurden die Werke 27 und 29 (zwischen ihnen liegen als Opus 28 die vier Amalie Joachim gewid-

meten Duette, die A. Cranz 1864 herausgab): der dreizehnte Psalm für Frauenchor und Orgel oder Klavier (Cranz 1864) und die beiden Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor (Simrock 1864). Der Psalm, eine Musterschöpfung herrlichster Kunstarbeit, wunderbaren Aufbaus und tiefster Stimmungen, ist vielleicht, wenn mit streng historischem Blicke gemessen, in seiner Archaistik nicht ganz stilrein, für den nämlich, der, im Fortschrittswahne befangen, vergangene oder „überwundene" Ausdrucksmittel eben nur ihren Zeiten überlassen wissen will. Wer aber unbefangenen Ohres zu hören versteht, wird gerade an diesem Psalm bemerken können, wie restlos sich hier Kunstmittel des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts mit solchen von Brahms selbst zu einem organischen Ganzen zusammengeschlossen haben. Darauf aber kommt es an, die Absicht nicht merken zu lassen, und das ist Brahms vollauf gelungen. Knüpfte er in diesem Werke an die Kantate vergangener Zeiten an, so in den gewaltigen Motetten an die große, gedankenschwere Tonwelt Bachs und seiner Vorgänger auf deutschem Boden. Sie können als Früchte seines Eintretens für Bachs Kunst als Wiener Chormeister bezeichnet werden und sind wahre Wunderwerke höchster kontrapunktischer Meisterschaft zu nennen, ohne daß sie indessen je zu bloßer Stilnachbildung herabsänken. Das ist eben Brahms' ureigenste Kunst, wo er altertümelnd erscheint: die für den Stil entscheidenden Kunstmittel der Vergangenheit sich so zu eigen zu machen, daß er sie wie ein Eigengut beherrschte. Nur deshalb vermochte er sie mit seinem individuellen Empfinden zu einem Ganzen zu verschmelzen. Wir werden Brahms auch weiterhin noch auf dem gleichen Gebiete, und auch in andrer Richtung, tätig finden.

Opus 25. Vorerst gilt es, weitere Werke zu berühren. Zwischen den zuletzt genannten Kompositionen, die schon nach

Wien als ihrem Entstehungsorte führen, liegen zwei Klavierquartette (Gmoll Opus 25 aus 1856, erschienen bei Simrock 1863, und Adur, 1856 beziehungsweise 1863 ebenda). Die Wirkung des ersten Quartetts ist größer als die des zweiten, das freilich eine bedeutendere gedankliche Geschlossenheit zeigt und jenem auch in satztechnischem Sinne voranzustellen ist. Entwicklungsgeschichtlich haben uns beide Werke an dieser Stelle nicht übermäßig viel zu sagen: die Stimmungswelt, die sich hier in starkem Wechsel äußert, ist in der Hauptsache Schumannschen Herkommens. Sie aber war zur Zeit, da beide Werke in der Öffentlichkeit erschienen, von Brahms im wesentlichen überwunden. Das will freilich für die rein ästhetische Bewertung dieser auch in satztechnisch-kontrapunktischer Hinsicht aufs beste gelungenen Quartette nichts besagen: sie fesseln die Aufmerksamkeit, wenn auch nicht in jedem Zuge, da wenigstens das Adur-Quartett von einer gewissen Sterilität des Themenausdrucks nicht immer frei ist, eine Eigenschaft, die freilich die architektonische Gliederung des Geschehens auf solcher Basis wieder vergessen macht; sie scheinen Naturbildern wenigstens zum Teil ihr Entstehen zu verdanken, und sie künden endlich neben den Ritten ins alte romantische Traumland auch von je einem Ausfluge auf ungarischen Boden, dessen von ihm geliebte Musik auch später noch für Brahms bedeutsam werden sollte.

Opus 30 bis 33. Die auf die Motetten folgenden Arbeiten gehören ins vokale Gebiet. Opus 30 ist die Komposition von P. Flemings schönem Gedichte „Laß dich nur nichts dauern" aus dem Jahre 1856/57. Sie erschien 1864 bei Simrock und stellt sich als eine glänzend durchgeführte Studie im strengen Stile dar, dessen rein künstlerische, edle Wirkung aber von der intrikaten Satzkunst auch nicht im

mindesten störend beeinflußt wird. Einer zwei Jahre späteren Zeit als dies Lied gehören die gleichfalls 1864 erschienenen Gesangsquartette mit Klavier (Opus 31, Simrock) an, die vom öffentlichen Vortrage fast gar nicht mehr berücksichtigt zu werden scheinen, ob sie ihn gleich vollauf verdienten. Opus 32, zum Teil schon vor 1863 entstanden, enthält neun Lieder nach Platen und Daumer (Rieter-Biedermann 1864), von denen „Wie bist du, meine Königin" das bekannteste, aber ohne Frage auch ein Schwächling unter des Meisters Gesängen ist. Als Opus 33 endlich wurden die Fünfzehn Romanzen aus Tiecks Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence bekannt, die ihr Schöpfer Julius Stockhausen widmete und bei Rieter-Biedermann 1865 und 1868 in zwei Heften herausgab. Von ihnen schreibt sich Brahms' Ruhm als Liederkomponist her. Tiecks Dichtung ist als Ganzes nicht mehr recht zu genießen; die Abenteuer, die die Liebenden zu bestehen haben, ehe sie einander ganz gewinnen können, sind gar zu zahlreich und, wenn auch nicht völlig unwahrscheinlich, doch im Laufe der Zeiten allzu abgenützt. Immerhin ist die Kenntnis des Inhaltes für das Verstehen wenigstens der Romanzenfolge (Brahms hat sie alle bis auf zwei komponiert) nötig. Die Grundstimmung jeder einzelnen Romanze erschließt sich freilich von selbst. Ihre Gesamtheit ergibt eine Fülle wechselnder Empfindungen romantischer Liebe. Es ist erstaunlich, wie vollendet schön Brahms seine Aufgabe, an die er zuerst in der Ruine Ebernburg bei Münster am Stein 1862 herantrat, durchgeführt hat. Die Romanzen sind in formaler Beziehung bemerkenswert, weil sie das strophische Bildungsprinzip durchbrechen und breite Satzgliederungen aufsuchen. Vor- und Nachspiele, die zum Teil motivisch mit dem führenden Melos nichts gemein haben, weisen auf Schumann

zurück, was ohne Frage eine Folgeerscheinung der Preisgabe des Strophenliedes und der dadurch veranlaßten Notwendigkeit war, den großbogigen Linien der Melodik rein instrumentale Gegengewichte zum Ausgleich oder zur Vertiefung des Stimmungsgehaltes zu geben. Man darf die Magelonenmusik romantisch ritterlich nennen. Sie ist kraftvoll feurig, kündet heißes Verlangen, schwärmt in sich versonnen, klagt in tiefer seelischer Erregung, findet Klänge dramatischer Wucht oder zierlicher Anmut und verklingt endlich in weicher Verklärung. Die Fülle des inneren Erlebens und das Gebundensein an den Ort seines Geschehens erforderte zum Teil äußere Darstellungsmittel. So mußte, sollte die Aufgabe der Romanze ganz erfüllt werden, Brahms zum Mittel der Tonmalerei greifen. Er tat es mit der äußersten Vorsicht und ging nicht über die Grenzen der Stilisierung hinaus. Tonmalerei und Programmusik sind durchaus nicht dasselbe. Jene ist ein altes Ingrediens auch der Vertreter der „reinen" Musik. Brahms und die Natur! Wie in manchem andern Werke kann man des Meisters heiße und verstehende Liebe zu ihr auch im Zyklus dieser Magelonenlieder erkennen, nur suche man eben keine Objektivationen, sondern das tiefe und heilige Gefühl, das der mit ihr lebende und empfindende Mensch in die Natur hineinträgt und das sie ihm in voll und schön tönendem Echo zurückhallt. Man kann den Einfluß des Naturlebens auf Brahms' Musik durch sein ganzes Schaffen hindurch verfolgen, aber eben doch nur in dem angedeuteten Sinne. Wo im Durchführungsteile des ersten Satzes der Cdur-Klaviersonate Motive aus den beiden Hauptthemen in stolzem Ansturme zusammentreten, da entsteht im Hörer wohl die Vorstellung, es könne das Ganze aus dem Bilde anrollender und sich brechender Meereswogenkämme gewonnen worden sein. Das ist gar wohl möglich, nur darf

die Stelle nicht in diesem äußeren Sinne auch gedeutet werden. Das gleiche ließe sich über die Arpeggienfigur des stilisierten Windstoßes im „Friedhof" sagen, und auch in dem Teile der Magelonenromanzen, in dem tonmalerisches Bestreben sich am kräftigsten auswirkt, dem mit „Verzweiflung" überschriebenen Gesange, darf man nicht bloße Objektivation eines Naturvorganges sehen wollen, denn hier trifft die Stimmung des Menschenherzens mit der der stürmisch erregten Natur zusammen. Was also Brahms Naturbildern verdankt, sind im wesentlichen gewisse Bewegungsformen und Stimmungen, die er aber niemals in realistischer Weise und differenziert klangkoloristisch nachzuahmen versucht, die ihm vielmehr nur ihrem Grundcharakter nach etwas bedeuten, und die er nur verwendet, wenn sie in ihm selbst auf verwandte Stimmungen stoßen.

Opus 34. In der Reihe von Brahms' großen Kammerwerken nimmt das Fmoll-Klavierquintett (Opus 34) eine hervorragende Stelle ein. Es wurde 1861 begonnen und kam vier Jahre darauf bei Rieter-Biedermann heraus. In ihm ist kein Schumannscher Zug mehr zu entdecken, desto mehr Beethovensches Pathos und polternd launiges Wesen. Trotzig herbe Kraft steht neben tiefer Klage und resigniertem Sichbescheiden: das ist echt brahmsisch. Die formale Anlage geht ins Weite und Große, der Begriff einfacher Themen schwindet vor dem ganzer Themengruppen, die satztechnische Arbeit ist von erstaunlicher Fülle und geistiger Kraft. Das Quintett hat vor seiner jetzigen Gestalt zwei Wandlungen durchgemacht: zuerst als Streichquintett mit zwei Violoncelli entworfen, schien es Clara Schumann, weil zwischen dem verwendeten Material und dem Klangcharakter ein Mißverhältnis bestehe, zur orchestralen Umarbeitung geeignet. Brahms entschied sich jedoch zur Bearbeitung als

Sonate für zwei Klaviere. Auch in dieser Gestalt erschien die Schöpfung 1872 in dem oben genannten Verlage.

Opus 35. Brahms, dem wir auch interessante rein technische Klavierübungen verdanken (Simrock 1891), hat sich, vielleicht durch Schumanns Beispiel der Studien nach Capricen von Paganini angefeuert, auch an ein großes klaviertechnisches Studienwerk gemacht, das als Opus 35 unter dem Titel Variationen über ein Thema von Paganini 1866 bei Rieter-Biedermann herauskam und eine gewaltige Menge technischer Probleme auf geistvollste, förderndste und das künstlerische Musikbedürfnis durchaus nicht außer acht lassende, vielmehr an mancher Stelle zutiefst befriedigende Weise behandelt. Freilich muß der Spieler, damit dieser Sinn des Werkes sich enthülle, ein ganzer Kerl sein, physische, technische und geistige Kraft in allerhöchstem Maße besitzen. Ein bloßes Virtuosentum reicht an das Werk nicht heran.

Opus 36. Im gleichen Jahre erschien bei Simrock Brahms' Opus 36, sein Gdur-Sextett, das die Liebe zu Agathe von Siebold in Göttingen geweckt hat. Ihr Vorname zeigt sich romantisch verhüllt im ersten Satze. Reiche und schöne Naturstimmungen, des Herzens tiefes Fühlen, seliges in die Ferne Schauen, schmerzliches Verzichten — alles dies und andres schließt sich in dem wundervoll reich entwickelten und architektonisch aufs feinste gegliederten Werke zu einem epischen Ganzen zusammen, dessen unmittelbarer Wirkung sich niemand entziehen kann. Die ganze Empfindungssphäre des Gdur-Sextetts ist romantisch, nicht klassisch, daher auch die Leuchtkraft der Farbengebung, aber auch das Schweben zwischen Dur und Moll, der süße sinnliche Glanz des Ausdruckes neben gelegentlich starker Verschleierung, die bis zu verdrossener Monotonie geht. Diese Empfindungssphäre ist aber auch wiederum ganz persönlich: mit dem eigenen und

Agathens Bilde verwebt sich das All der Natur und des Lebens zu einem Vorstellungskomplexe, der in seiner bunten Mannigfaltigkeit am sinnenden Meister vorüberzieht, ein Stück Leben, aus Hoffen und Verzichten, Sonne und Schmerz gewoben. Kein Titanenhumor offenbart sich hier, der über Welt und Menschen hinweg in die Sterne greift. Wir verlassen den Mikrokosmos menschlicher Gebundenheit nicht. In ihm aber herrscht rege und schöne Fülle.

Opus 37. Das nächste Werk, Opus 37, sind geistliche Frauenchöre, die, 1859—1863 entstanden, bei Rieter-Biedermann 1866 herauskamen. Vollendet in ihrem Satzbau, inhaltlich ungemein vielsagend und stimmungstief stellen sich diese A-cappella-Chöre als streng durchgeführte Studien des polyphonen (kanonischen) Stiles dar, wie er die Zeit von dessen Hochblüte im sechzehnten Jahrhundert bestimmte.

Opus 41, 42 und 44. Den nächsten Jahren gehören noch einige der kleineren Arbeiten an. Sie mögen hier rasche Erwähnung finden, weil sie das Bild ihres Schöpfers in der früher schon angegebenen Richtung ergänzen. Opus 41 sind Männerchöre, die 1867 bei Rieter-Biedermann herauskamen. Ein Jägersang und vier Soldatenlieder. Nummer 1 ist auch als Sololied in Opus 43 zu finden. Der deutsche versentimentalisierte und verliedertafelte oder balladesk großmannssüchtige Männergesang hat diese schönen, aufrechten und trefflich gesetzten Gesänge, in denen Brahms, der warme Patriot und (eheu!) Soldatenfreund, in einfachen und klaren Tönen spricht, schon bisher selten genug beachtet. In der Zukunft wird er es noch weniger tun, da der alte Militarismus, der die Grenzen der Heimat jahrelang gegen eine Welt von Feinden mit Leib und Leben zu schützen wußte, nach neuzeitlicher deutscher Kulturanschauung ja so ziemlich das verächtlichste Ding auf der Welt war. Wohl weil er die

Burschen von damals zu Männern zu machen verstand, die Tod und Teufel nicht fürchteten. Wollte Brahms auch mit diesen kleinen Arbeiten der mendelssohnianisierenden Verweichlichung des Geschmacks entgegenarbeiten, so auch wieder mit Opus 42, den 1860/61 geschriebenen und 1868 bei Cranz erschienenen sechsstimmigen A-cappella-Chören. Er hat den Gedanken einer Wiedergeburt des Chorliedes auf der von Reflexion und Weichlichkeit nicht angekränkelten Basis der alten Chorlyrik, in der sich ihm ein Wesentliches der Volkskunst als eines kulturell bedeutsamen Faktors des Lebens darstellte, durch seine ganze Schaffenszeit festgehalten. Als Opus 44 erschienen dann wieder Frauenchöre, die, 1857 bis 1859 geschaffen, 1866 bei Rieter-Biedermann herauskamen, neben höchst Wertvollem auch weniger Gelungenes enthalten und Brahms als volkstümlichen (auch in fremden Zungen) und scharfsinnigen Meister erkennen lassen.

Opus 38 bis 40. Nachzuholen ist die Anführung von drei Instrumentalwerken, ehe wir uns der Betrachtung des großen Chorwerkes des deutschen Requiems zuwenden. Das achtunddreißigste Werk von Brahms ist die 1866 bei Simrock erschienene Duo-Sonate in Emoll für Klavier und Violoncello, die im Jahre vorher geschaffen wurde. Eine ganz wundervolle Schöpfung bukolischen Charakters, der sich am Schlusse freilich aus der Grenze dieses psychischen Rahmens, die gelegentlich auch schon vorher beinahe überschritten wurde, entfernt, um herbere und kraftvollere Ausdruckskreise zu erschließen. Die Sonate ist völlig aus dem Geiste des Violoncellos heraus erfunden, der keinerlei Kapriolenunfug verträgt, sondern auf edles Melos und ernste, männliche Haltung hindrängt. Da sind weiter die schönen, stolzen oder träumend sinnenden Walzer des Opus 39, die 1867 bei Rieter-Biedermann herauskamen, zu nennen; sie sind echter

Brahms, auch wenn dieser und jener einen ungarischen Zug hat, einen kleinen Blick auf Chopins Mazurken wirft oder sehnsüchtig zu Schubert aufschaut, den Brahms so liebte und von dem er so viel für seine Lieder gelernt hat. Und schließlich das Trio für Klavier, Violine und Waldhorn in Esdur, Brahms' Opus 40. Es ist in den herrlichen Tannenwäldern bei Baden-Baden im Keime entstanden und, wie schon das Waldhorn, ein Lieblingsinstrument des Meisters, das ihm von Vaters Zeiten her vertraut war, verrät, ein echtes romantisches Werk, das als solches auch die strenge formale Gebundenheit (erster Satz!) löst, wie auch andre Kompositionen des Meisters motivische Umwertung als thematisches Material verwendet (davon war im Zusammenhange bei Betrachtung der Klaviersonaten schon einmal die Rede) und sich als ein Meisterwerk kunstreichster Arbeit, edlen melodischen Flusses und reichen seelischen Gehalts von stärkstem Empfindungswechsel darstellt. Ob in diesem Trio (vergleiche den Mittelsatz des Scherzo) eine frühe Hamburger Arbeit Verwendung gefunden hat, ist fraglich; jedenfalls liegen Beziehungen zum Trio der Cdur-Sonate Opus 1 vor.

Es ist angezeigt, an dieser Stelle noch ein besonderes Wort über Brahms den Romantiker zu sagen. Alle echte Naturliebe wie alles, was das Verlangen nach der Flucht aus dem Einerlei des Alltags weckt, ist romantisch. Also auch der Ruf in die Ferne der Vergangenheit zu der Väter Art und Brauch. Brahms will alles, was er dort erlauscht und gewonnen, nie um seiner selbst willen wieder zum klingenden Leben bringen. Er ist kein Kuriositätensucher, er fragt, ob das Alte als Teil eines gesunden organischen Ganzen noch Bedeutung und Sinn für Gegenwart und Zukunft habe. Das gehört aber nicht minder zum Wesen des Romantikers, der keines-

wegs nur ein Zurückschauer und Träumer, sondern auch der Prophet einer neuen Zeit ist, da er in den Herzen seiner Umgebung eben die Sehnsucht erwecken will, die in ihm selbst lebt. Alles, was Brahms in der Vergangenheit sucht und findet, ist ein Geistiges, ein Beseeltes. Darin liegt auch seine Beziehung zur Renaissance begründet, darin weiter seine Stellung zur deutschen Mystik, die aus der Naturphilosophie jener nicht die letzten und geringsten ihrer Kräfte zog. Aber Brahms war trotz allen grüblerischen Ernstes, der in ihm lag, eine zu robuste und gesunde Natur, als daß er wie die Mystik selbst sich in phantastisch abergläubisches Gebaren hätte verstricken lassen können. Die sinnliche Erscheinung der Dinge reizte ihn viel weniger als das, was hinter ihnen liegt, was ihre geistige Ursache ist. Hatte die deutsche Romantik der Dichtung fast durchaus eine mehr oder weniger starke Lockerung des Gestaltungsvermögens erkennen lassen, so war ihr die Musik hier nur teilweise gefolgt. In Brahms wurde der Formwille der Klassik niemals in dem Maße lebendig wie in der Dichtung der Zeit Goethes und Schillers. Aber er verband Klassik und Romantik miteinander in seiner Kunst. Zu sehr Klassizist, um ins romantisch Unermeßliche zu schweifen und auf dem wogenden Meere des Empfindungslebens das Ufer aus dem Auge zu verlieren, und durch und durch Geistes- und Gefühlsmensch zeigt Brahms sich in einem der beiden der Romantik besonders naheliegenden Gebiete als ihr echter Sohn, dem des tiefen Erfassens der Religion. Das andre, die Kunstbetrachtung, die besonders Wagner (vom Stofflichen und anderem mehr abgesehen) mit der Romantik verbindet, lag ihm nicht, und er übte sie, ein scharfer Denker, nur zu seinem privaten Gebrauche. Und auch die Analyse des Gefühls, den Mutterboden jener beiden Richtungen, hat er, was religiöse Fragen anbetrifft, niemals in

systematischer Weise betrieben. Aber die Religion war ihm eine Herzenssache und die Bibel eine Vertraute und Freundin, seine Hoffnung und Zuflucht. Sein höchstes Bekenntnis zu Bibel und protestantischem Glauben ist das Deutsche Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester:

Opus 45. Das Requiem entstand in den Jahren 1861 bis 1866 und kam zwei Jahre später in Rieter-Biedermanns Verlage heraus. Die katholische Totenmesse hat ihren Mittelpunkt im Tage des Gerichts. Der Protestant Brahms konnte, wie er auch die lateinische Sprache ablehnen mußte, sich zu diesem Standpunkte nicht bekennen: seiner Anschauung Kern ist der Glaube an Auferstehung und Wiedersehen durch das Blutopfer Christi. So ist das Requiem ein erhabenes Trostlied geworden aller derer, die da Leid tragen. Wohl ist alles Fleisch wie Gras und der Mensch vergeht wie die Blume. Aber dem Toten winkt die Erlösung durch den Herrn in einem besseren Leben, und wer auf der Erde ein Gerechter war, wird seine Lieben nach dem Ende der Tage wiedersehen als einer derer, die von ihrer Mühe und Arbeit ausruhen dürfen, denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen — das Wort aus Goethes Faust paßt auch hier: nichts von dogmatischer Beschränkung; die Anschauung greift über Zeit und Ort hinaus und wird zu einer rein menschlichen. Aber das Kunstwerk verlangt sein Recht, die Musik kann ohne Satz und Gegensatz nicht bestehen. Gedanke und Gegengedanke waren in mannigfacher Abstufung im Stoffe gegeben. So tritt das Requiem uns zunächst in einer großen Zweigliederung entgegen: die ersten der Sätze gelten dem Leide, der Vergänglichkeit des Lebens, die abschließenden vier weiteren dem der Seligkeit Entgegenreifen. Gefühl ist Alles. Und wie sollte es sich äußern, wenn nicht in dem, was Anfang und

Ende der Musik ist, in der Melodie? So ist denn alles in diesem Requiem in Melodie getaucht, die aus innerstem, überzeugtem Fühlen und Empfinden erwachsen ist, aber in weiser künstlerischer Selbstbeschränkung der Mittel des Ausdrucks ihre notwendige Begrenzung findet. Kein Satz, der nicht einen klar bestimmten Charakter trüge, nicht hohe Schönheit und den immer regen und hohen Kunstverstand seines Schöpfers gleichzeitig verriete. In dunklen Farben (die Geigen fehlen) schreitet die Verheißung des Beginnes einher, und was zuerst als solche erscheint, wiederholt sich am Schlusse des Werkes wie eine Bestätigung, nur daß jetzt dem Orchester die Leuchtkraft der Violine nicht mehr entzogen wird. Das aber kann und muß wohl symbolisch gedeutet werden und soll ohne Frage die ethische Wirkung des Requiems unterstützen: mitfühlender Sinn sieht den Himmel offen. Der zweite Satz ist in seinem Beginne wie ein erhaben feierlicher Totenmarsch: Alle Welt muß zu Grabe gehen, aber der Chor jubelt: „Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein." Welche klanglichen, erschütternden Gegensätze! Und weiter: „Herr, lehre mich, daß es ein Ende mit mir haben muß", und: „Herr, wes soll ich mich trösten?" Die Antwort „Ich hoffe auf dich" steigt in jauchzendem Crescendo von der Tiefe zur Höhe und die so oft schon den Stein des Anstoßes bildende Orgelpunktfuge „Die gerechten Seelen sind in Gottes Hand" schließt sich an. Das (Orgelpunkt-)Fundamental-D symbolisiert die unerschütterliche Festigkeit im Glauben: wer daran denkt, wird ohne weiteres zugeben, daß der ganze Gedankenkomplex allerlei Klangherbigkeiten zur Folge haben mußte. Geben sie kompositionstechnisch nicht das mindeste Rätsel auf, so ist ihre und der ganzen Stelle fragwürdige Wirkung auf den Laien immerhin zu verstehen, da sie dem äußeren und inneren Ohre allerlei zu-

mutet, was nicht in der Grenze des bequem Faßlichen liegt. Ein hoher Sopran mit kurzen Chorsätzen beginnt sodann: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“: eigenes Leiden und Erfahren hat die Stelle in wunderbar mildes Licht zu kleiden gewußt. Immer wieder wird der empfängliche Hörer ebenso wie das thematisch schöne und charaktervolle Material so seine niemals um ihrer selbst willen erzwungene technische Behandlung und die kluge und sparsame Instrumentation bewundern, die am besten das Wort widerlegt, Brahms sei nie recht mit dem Orchester und seiner Behandlung zurechtgekommen. Nach der ganzen Anlage des Werkes war der dies irae der lateinischen Totenmesse, der Tag des Gerichtes, nicht zu umgehen. Brahms verwendet die schreckhaften Klänge zur Schilderung der Zeit der letzten Posaune nur wie eine starke Farbengebung, die die ethische Wirkung des Abschlusses des ganzen Werkes steigern, am Bilde des Grausigen das Gegenbild des Friedens entwickeln soll. Satztechnisch betrachtet bietet das Deutsche Requiem eine ununterbrochene Fülle des Meisterhaften. Sein Persönlichstes hat Brahms in ihm da gegeben, wo die Töne weiche Ergebung, herben Schmerz und Klage, seelisches Leid und die Mystik visionären Schauens verkünden. Wo es gilt, den Gedanken der Auferstehung und das, was mit ihm innerlich zusammenhängt, in sinnlicher Tonanschauung auf die Hörer zu projizieren, da tritt die Ausdruckskraft der Musik zurück.

Man wird Brahms' Requiem nicht neben die großen Chorwerke von Bach stellen dürfen, dazu ist der Kreis seiner geistigen Kräfte im ganzen doch zu begrenzt. Vielleicht darf man hier sogar das allerdings fragwürdige Wort von bürgerlicher Kunst anwenden, weil das Werk nirgends, auch in den Stellen mystischer Verklärung nicht, über das dem Allgemeinempfinden Zugängige hinausgeht. Gleichwohl ge-

hört es zum auserlesenen Schatze der deutschen Kunst, da es höchste formale Schönheit der Gliederung mit architektonisch edlem Baue und einem reichen, von tiefstem Gefühlsleben durchfluteten Gedankengehalte verbindet.

Opus 46 bis 49. Die Werke 46 bis 56 erschienen im Verlage von Simrock. Op. 46 bis 49 sind Lieder aus dem Jahre 1868, unter denen „An die Nachtigall", „Botschaft", „Sonntag", „O liebliche Wange", „Am Sonntagsmorgen", „An ein Veilchen", „Wiegenlied" wenigstens genannt werden mögen als Beispiele der tiefempfundenen, in wundervolle Bögen der Linienführung eingespannten Melodik von Brahms, die niemals zugunsten einer breit ausladenden und rein illustrativ wirkenden Begleitmusik aufgegeben wird.

Opus 50. Die Kantate auf Goethes „Rinaldo" (Opus 50, entstanden 1863, erschienen 1869), eine vom Dichter selbst für die Komposition bestimmte Schöpfung, behandelt die Armida-Episode aus Tassos Befreitem Jerusalem. Ein Erlösungsgeschehen oder, besser gesagt, dessen Schluß. An dramatische Vorgänge ist nicht zu denken: der Chor schildert alles und die Zauberin Armida erscheint selbst nicht als handelnde Person. Der ganze Vorwurf hätte sich nur in dramatischer Form erschöpfend gestalten lassen, und dies um so mehr, als der Moment der Befreiung Rinaldos aus Armidas Armen das Sichtbarwerden eines äußeren Bildes erforderte. Brahms' Musik hat unter allem dem empfindlich gelitten, und so ist es zu begreifen, daß das für Männerchor und Tenorsolo mit Orchester bestimmte Werk niemals hat breiten Boden gewinnen können: dramatische Schlagkraft, die Fähigkeit, instrumental ausgiebig zu schildern*, geht

* Wiederum ist es, wie im Magelonen-Zyklus, ein Meerbild, das die stärkste malende Kraft zeigt: einer der stets gegenwärtigen Jugendeindrücke von Brahms.

dieser an sich freilich schönen und charaktervollen Musik ab, die zwar ein überzeugendes Beispiel von Brahms' starker Konzentrationsfähigkeit der Gedanken, nicht aber auch ein solches der Befähigung zum Dramatiker ist. Daß sich einige Leitmotive verwendet finden, ist ein Zug, der damit nichts zu tun hat. Wäre übrigens Brahms dazu gelangt, die Opernpläne zu verwirklichen, über die er sich einige Zeit lang mit Widmann aussprach, sie hätten ihn doch sicherlich niemals in Wagners Bahnen einmünden lassen. Was ihn am Bayreuther fesselte, war nichts andres als der diametrale Gegensatz von dessen künstlerischem Ideale. Zum bloßen Nachahmer war er nicht geschaffen; was er schrieb, mußte dem Kerne seines eigenen Wesens entkeimt sein. Das war mit dem Dramatischen aber keineswegs der Fall. Wenn Brahms trotzdem hie und da sich als dramatisierender, also darstellender, Naturvorgänge nachahmender Komponist gebärdet, so spricht das keineswegs dagegen: der Stoff bezwang ihn in solchen Fällen, wie etwa auch Schubert, dem freilich das dramatische Blut, trotz seinen rein lyrischen Opern und Singspielen, viel kräftiger in den Adern pulste als ihm.

Opus 51. Aus dem Jahre 1865 stammen zwei Streichquartette in C- und Amoll, die Brahms als Opus 51 im Jahre 1873 herausgab. Das erste gehört zu den allerherbsten Kompositionen, die wir von ihm haben, und auch wohl zu den „erarbeitetsten". Die Mittelsätze vermögen der harten, trotzigen Atmosphäre des ganzen Werkes nicht genügendes Licht entgegenzuwerfen. Im zweiten Quartett (Amoll) werden weichere, elegischere Töne angeschlagen, die sich bis zur Resignation steigern, aber sonderbarste Gegensätze wecken: wer mag mit ihnen Klänge, die aus geheimnisvoller Tiefe aufsteigen, oder die rhythmisch feurige, geist- und kraftvoll beschwingte Welt des Finales zu einem im Zusammenhange

seiner psychischen Grundmotive klar erkennbaren Ganzen verbinden und behaupten wollen, ihm habe sich der „Sinn" des Ganzen restlos enthüllt? Und doch besteht der Zusammenhang. Nur kann man ihn nicht rein intellektuell erfassen. Gerade dieses Quartett gibt, vom langsamen Satze vielleicht abgesehen, als Ganzes keine Rätsel auf: Satz und Gegensatz mischen sich zu einem in besonderer Weise abgetönten Bilde von Brahmsens innerem Wesen, das aus dem Leide des Lebens doch auch wieder den Ausgang zu finden, den Willen, es zu meistern, zu entwickeln wußte.

Opus 52 und 65. Die Wiener Luft hat ihren Einfluß auf die beiden Quartette nur in ganz bescheidenem Maße geäußert: ganz aus ihr herausgewachsen ist aber Brahms' zweiundfünfzigstes Werk, die über alle Maßen schönen Liebeslieder-walzer für Klavier zu vier Händen und Gesang ad libitum, eine Schöpfung, die die sonnig heitere Welt des Schubertschen Ländlers, des Walzers des gemütlichen Lanner und des pikanteren Strauß, ungarischer Weisen und all des frohen und verliebten Treibens in der einst so glücklichen Kaiserstadt an der Donau in Brahms einen neuen Verkünder finden ließ, der das alles mit weicheren oder kräftigeren Strichen nachzeichnete und den volkstümlich-echten Ton in mannigfachster Abtönung aufs prächtigste zu treffen wußte, ohne doch seinem ernsten Künstlertum das mindeste zu vergeben. Das Werk (die Dichtungen dazu entnahm der Meister Daumers Polydora) ist ein Melodienstrauß in schönsten Farben fürs deutsche Volk, und begierig wurde er angenommen. Die spätere Folge dieser Walzer („Neue Liebeslieder", Opus 65, 1874 komponiert und im Jahre darauf bei Simrock erschienen) zieht den Kreis der Empfindungen weiter. Zugrunde liegen türkische, persische, lettisch-litauische, russisch-polnische, sizilianische, spanische, malaiische, serbische

Volkslieder — und zum Schlusse Goethesche Worte. Auch in dieser zweiten Sammlung wird man Brahms' feinen und regen Sinn für edelste Volkstümlichkeit des Ausdruckes und die charaktervolle Plastik in der Fülle dieser musikalischen Gesichte nicht genug bewundern können. Was der Generation, die kurz nach Brahms zur Höhe ihres Schaffens gelangte, teilweise fast ganz abhanden kam: das Unmittelbare, mit dem die Volkskunst wirkt, ihren Stil, restlos zu begreifen und aus diesem inneren Besitze heraus ihn nachbilden zu können, das verstand Brahms in höchstem Maße. Wie sehr ihn insbesondere das deutsche Volkslied anzog, werden wir auf unserm weiteren Gange noch sehen.

Opus 53. Sein dreiundfünfzigstes Werk betitelte Brahms vielleicht nicht ganz glücklich Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter" für eine Altstimme, Männerchor und Orchester. (Erschienen 1870.) Es ist eine der herrlichsten Schöpfungen des Meisters von unvergleichlicher, reicher und kunstvoller Gestaltung, tief quellender Größe der Empfindung und ernster Schönheit. Als Goethe die ewigen Verse seiner erhabenen Dichtung schrieb, war er sozusagen auf der Flucht vor Charlotte v. Stein und sich selbst in den Harz gewandert. Ein junger Mann, der wie viele unter dem Einflusse von „Werthers Leiden" seelisch erkrankt war, hatte ihn um seine Hilfe gebeten. Er ist's, auf den der Eingang des Werkes zielt: „Aber abseits, wer ist's?" Das Bild des mit sich und der Welt Hadernden, der die wunde Brust in den einsamen Bergwald trägt, ist Brahms, waren ihm Wertherstimmungen auch wohl selbst nur ganz selten im Leben nahe, doch vertraut gewesen. Aus dem Ganzen der Goetheschen Dichtung griff er drei Strophen heraus, die in dem wundervollen Gebet an die Gottheit ihren in milde Verklärung getauchten Abschluß finden. Und damit ihren Höhepunkt. So erschüt-

ternd der erste Teil der Rhapsodie auch ist, bei dem dem Orchester die Hauptaufgabe zufällt (alles, was es zu künden und darzustellen hat, ist einfach, aber doch ist das geistige Moment so scharf wie die tonale—stilisierte—Ausgestaltung des äußeren Bildes erfaßt), so gewaltig sich der zweite Teil innerlich und mit Mitteln der musikalischen Darstellung auch steigert: was gilt das alles gegenüber dem letzten Abschnitte des Werkes („Ist auf deinem Psalter") mit der flehenden, aus der Tiefe des verstehenden und den Trost vorwegnehmenden Herzens aufsteigenden Melodie der Altstimme, die über den begleitenden Männerstimmen wie Engelsgesang schwebt, Herz und Sinne des Hörers mit innigstem Mitleben und Mitbitten füllend! Dieser letzte Teil der Rhapsodie mußte ihr größter werden, weil Brahms hier das Heiligste, was in seiner Brust lebte, als ein durchaus Persönliches aussprechen konnte, seinen Glauben an die helfende Kraft der Gottheit. Es wäre eine dankbare Aufgabe, einmal die Kunstmittel im einzelnen nebeneinander zu stellen, die Brahms für die wechselnden Stimmungen und Gebilde dieses Werkes anwendet, die kantablen und nur rhythmischen Motive des ersten, die vielfachen Farbenwechsel, die großen melodischen Bögen bei starker psychischer Erregung des mittleren, die weichen Linien und Farben des dritten Teiles oder den verschiedenen Anteil, den das Orchester an der künstlerischen Lösung der Aufgabe nimmt und dergleichen. Die „Rhapsodie" ist ebensosehr das Ergebnis großer und reicher Phantasiekräfte wie eines wunderbaren Gestaltungsvermögens, das jedoch, wie in jedem echten Kunstwerke, hinter jenen zurücktritt, ihnen gegenüber als ein Selbstverständliches erscheint; so sehr hat der brahmsisch individuell belebte und doch wiederum auch reinen Menschheitsausdruck gewinnende geistige Gehalt hier die ihm einzig passende Form gefunden.

Opus 54. Wie im Deutschen Requiem greift Brahms auch in seinem vierundfünfzigsten Werke, dem Schicksalsliede für Chor und Orchester aus dem Jahre 1868, das drei Jahre später herauskam, auf den Gedanken von Leben und Tod zurück. Friedrich Hölderlins herrliche Verse sind allgemeines geistiges Eigentum: sie sprechen von den im ewigen Lichte wandelnden Göttern und als schroffem Gegensatze dazu von den wie Wasser von Klippe zu Klippe ins Ungewisse geworfenen Menschen. Tiefgefaßte Bilder in weicher, großer und edler Sprache und in Stimmungen, die wenigstens zum Teil der Musik zunächst unzugänglich erscheinen können. Wäre Brahms wirklich der Pessimist, als der er vielen gilt, gewesen, so hätte er das Schicksalslied schwerlich in die Form gekleidet, die er wählte. Hölderlin schließt mit der unbarmherzigen Schilderung menschlichen Elends, Brahms spannt die Kontraste der Darstellung des göttlichen und menschlichen Loses in den Rahmen eines instrumentalen Vor- und Nachspiels, aus dem es von seligem und ewigem Frieden wie eine himmlisch milde Verheißung tönt. Wie die Rhapsodie ist auch das Schicksalslied kein Werk, dessen Größe und Schönheit sich flüchtigem Hören zu erschließen vermöchte. Der ganze geistige Mensch in Brahms war bei seinem Schaffen in Tätigkeit, und so reiht sich Takt um Takt des Schicksalsliedes zu einer seltsam bewegenden und bewegten Kette von Empfindungstiefe, Ausdrucksstärke und Gestaltungsgröße zusammen. Wiederum dient auch hier die mit unerbittlicher Schärfe der musikalischen Diktion gegebene Darstellung des Menschenloses nur als Hintergrund für die lichten Gegenbilder: der starre antike Schicksalsbegriff, wie ihn Hölderlin aufgreift, weicht der christlichen Auffassung von der Bestimmung des Menschen. Ist das eine „philiströse" Auffassung oder gar eine Vergewaltigung des Dichters?

Die eine wie die andre Annahme wäre lächerlich, und wer diese hegte, würde sich darüber nicht klar sein, daß der Musiker, der ein Dichterwort zum Ausgangspunkte eines eigenen Werkes nimmt, mit diesem eben ein Neues schafft, das zwar die Stimmungssphären mit jenem gemein haben muß, diese aber doch im subjektiven Sinne zu erweitern oder zu ergänzen durchaus berechtigt ist.

Opus 55. Im Jahre 1870 schrieb Brahms sein Triumphlied „Halleluja! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott, unserm Herrn". Es wurde 1872 veröffentlicht und dem ersten deutschen Kaiser zugeeignet. Brahms liebte sein Land und Volk von Herzen. Als sich Deutschland zum Kampfe gegen Frankreich, den ewigen Störenfried in Europa, zusammenfand, jubelte er auf und mit heißen Wangen verfolgte er den Siegeslauf seiner Deutschen nach Frankreich hinein. „Auf den Sieg der deutschen Waffen" hatte er das Triumphlied, den Ausdruck seines Dankes, ursprünglich geheißen. Den Text hatte Brahms aus der Offenbarung Johannis zusammengestellt. Heute ist es stiller um das Werk geworden, das einst in den herrlichen Tagen des Sieges über den brutalen und feigen Erbfeind stürmischen Jubel weckte. Und das ist kein Wunder: wohl kann das Triumphlied als Ausdruck des Dankes eines ganzen Volkes gelten, wohl ist es im breiten Chorstile al fresco gehalten und von Händelscher Schärfe der Ausdruckskraft; aber das Ganze trägt doch auch wieder trotz einzelner, mit höchster Kunst behandelter Abschnitte den Charakter einer Gelegenheitskomposition, wie sie Brahms nicht recht schreiben konnte: zu jubeln, so recht aus vollem Herzen zu lobsingen wußte seine Muse nun einmal nicht oder doch nur ganz selten. So erscheint der von Brahms geforderte gewaltige Apparat an Chormassen im Grunde genommen überflüssig; auch mit ihrer Hilfe bekommt die

Komposition kein zündendes inneres Leben. Äußerlich geschieht freilich in diesem Chorprunkstücke auch an jubelnden Freudenausbrüchen sehr viel, was die Massen bewegen kann, und es ist keineswegs Brahmsens unwürdig, läßt vielmehr seine bewundernswerte Satztechnik trotz der einfachen Größe der Tonsprache und auch eine starke Bildkraft des tonalen Ausdrucks erkennen. Aber ein echter Brahms ist das Werk gleichwohl nicht geworden, weil es eben keine Schöpfung wurde, die sich nach innen richtete. Das Triumphlied ist für achtstimmigen Chor, Baritonsolo und Orchester bestimmt. Den ersten, sehr kunstvollen Teil durchzieht das thematische Material der Nationalhymne „Heil dir im Siegerkranz", die Deutschland-Preußen vormals mit England teilte, nunmehr aber zum alten Eisen geworfen hat; ein gewaltiger Chor „Lobet unsern Gott", ein stürmisch bewegtes Halleluja folgen. Die „Proklamation" schließt sich an, im folgenden erscheint das Danklied „Nun danket alle Gott" in kunstreicher Verwendung, der Solist kündet die apokalyptische Vision: „Und ich sah den Himmel aufgetan", das neue Reich, aufgebaut auf Wahrheit und Gerechtigkeit, erscheint vor unserm geistigen Auge: der alles dies schuf, ist ein König aller Könige und ein Herr aller Herren. Staunenswert ist auch hier wieder das Geschick, wie der bibelfeste Brahms den Wortrahmen für seine Schöpfung zu finden wußte. Dieses Sichbeschränken auf das Wort der Schrift, das Ablehnen unmittelbarer Bezugnahme auf die Ereignisse des glorreichen Krieges — ist es nicht für die Psychologie des gebildeten Deutschen von ehemals ebenso bezeichnend, wie die gegenteilige Erscheinung für den Franzosen sein würde? Dieser Text wäre, von einem Franzosen für ähnliche Zwecke gewählt, undenkbar: da müßte schon eine ganze Raketenkiste von gloire und victoire, triomphe und humanité, barbare und boche her ...

Opus 56. Erst 1873, dreizehn Jahre nach dem ersten Versuche, komponierte Brahms (in Tutzing) wieder ein Orchesterwerk, die Variationen über ein Haydnsches Thema Opus 56 (Chorale St. Antoni). Das melodisch eigentümlich gegliederte Thema entstammt einem Divertimento für Blasinstrumente und ist ein kräftiges, kerniges Gebilde mit glücklich kontrastierendem mittlerem Abschnitt. Kalbeck, Brahms' Biograph, hat in den Variationen den Versuch erkennen zu müssen geglaubt, die Versuchungen des St. Antonius darzustellen, etwas, an das Brahms zu denken sicherlich höchstens bei einem Albdrucke eingefallen sein könnte. Die acht Veränderungen umfassende Reihe dieser im Konzertsaale auch in der leicht überarbeiteten Form für zwei Klaviere recht selten gewordenen Variationen stellt sich orchestertechnisch als ein bedeutender Fortschritt gegenüber den Serenaden dar. Ihr Orchester ist das symphonische: Streicher, Holzbläser mit kleiner Flöte, je zwei Hörner in B und Es, Trompete, Kontrafagott, Pauken, Triangel. Die Instrumentierung ist bis auf Kleinigkeiten in der vierten Abwandlung des Themas ebenso schön wie charakteristisch. Dem künstlerischen Werte nach stehen die Haydn-Variationen (sie eröffnen die Reihe der nach-brahmsischen selbständigen Orchestervariationen der nachfolgenden Jahre) denen über ein Händelsches Thema nahe und sind auch ihrerseits als Charaktervariationen anzusprechen von scharfer Ausprägung rhythmischer, gedanklicher und harmonischer Gegensätzlichkeit der angeschlagenen Stimmungsgebiete. Wie in den Händelvariationen knüpft Brahms in der ersten Veränderung bestimmt an das Thema an (hier an die scharf tönenden Glockentöne der Holz- und Blechbläser, die wie ein entfernt hallendes Echo erscheinen), um sich dann immer weiter vom Thema zu entfernen. Nur zeigt diese erste Variation gleich schon einen fast immer be-

merkbaren besonderen Zug des Rhythmikers Brahms, den die Händelvariationen erst in der zweiten Veränderung aufweisen, das Gegeneinanderstellen verschiedener rhythmischer Grundwerte. Die zweite Variation bringt Brahmsische Sextengänge in Klarinette und Fagotte über dem obstinaten Pizzikatobasse, die dritte einen schönen Zwiegesang der Hoboen, den erste Violine und Bratsche, von den Holzbläsern gar anmutig umkleidet, aufgreifen. Die vierte enthält ein Hoboen- und Hornsolo im Unisono, das nicht recht klingen mag, die fünfte läßt die Bläser sich lustig rhythmisch gegensätzlich über den ruhenden Streichern ergehen, die sechste gibt schöne, kräftige Horneffekte, die siebente ist ein gemütvoll inniges und sinniges Siziliano, die achte ist mit ihren gedämpften Streichinstrumenten und feinen Holzbläserklängen (auch das Pikkolo bekommt einen Anteil) eine „Geister"-Variation: wie ein Schattenbild huscht sie an uns vorüber. Und das Finale! Mit Recht sieht Niemann es als eine Art von Vorstudie zu dem gewaltigen Finale der Emoll-Symphonie an, so kunstvoll steigert es sich als Variationenfolge über einem fünftaktigen obstinaten Basse, in der das führende Thema immer klarer, mächtiger und glanzvoller erscheint. Die Variationen erregten bald allseitige Bewunderung. Wenn wir sie heute kühler einschätzen, so liegt das nicht an ihrem etwaigen geringen rein künstlerischen Werte: wir haben größere, gedankentiefere, inhaltlich reichere und abgeklärtere Werke des Meisters in uns aufgenommen und schalten da von selbst das aus, was uns, als ästhetischen Sinnes Empfangenden, mehr nur als Vorläufer zu diesen erscheinen muß. Für die historische Betrachtung von Brahms' Schaffen behalten die Haydnvariationen für alle Zeiten höchsten Wert, sie dürfen aber freilich auch um ihrer selbst willen immer wieder auf Beachtung hoffen: gerade sie können all das wider-

legen, was so oft gegen Brahms' Instrumentierungskunst als eine mangelhafte geltend gemacht worden ist, weil sie in leuchtende, wenn auch nie aufdringliche Farben gekleidet sind.

Opus 57 bis 59. Die Werke 57 bis 59, Lieder auf Dichtungen Daumers und anderer, die, 1868 bis 1873 komponiert, bei Rieter-Biedermann 1871 und 1873 erschienen, enthalten unter anderen die herrlichen Gesänge: „Von waldbekränzter Höhe", „O komm, holde Sommernacht", „Vorüber", „Serenade", „Dämmerung senkte sich", „Auf dem See", „Regenlied", „Agnes", „Dein blaues Auge". Besonders an diesen Liedern (zum Beispiel Holde Sommernacht, Regenlied) kann man studieren, wie die intuitive Schöpferkraft von Brahms, die sich natürlich zuerst im Melos zeigt, sich mit der wunderbar gearbeiteten, aus Naturbildern gewonnenen Begleitung und ihrer unaufdringlichen Stilisierung zu vollendet einheitlichen Organismen zusammenwebt. Das vorletzte (7.) Lied aus Opus 59 ist das öfter als rätselhaft und fragwürdig angesehene „Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh'": die Begleitung trägt die Gesangsmelodie in verkleinerten Noten weiter. Nur eine Zeit, die gegen alles Gesetzmäßige der Kunst Sturm zu laufen gewohnt war, konnte darin bloße äußere Mache sehen. Wer unverdorbene Ohren und offenen Sinn für Schönheit und innere Ausdruckskraft besitzt, wird an dem Kunststücke keinen Anstoß nehmen, der naive Hörer aber wird derlei im innersten Wesen der Musik begründete Mittel gar nicht bemerken, die aber gerade deshalb (auch das muß wieder einmal betont werden) hervorragende Ausdrucksmittel und keineswegs bloß formalistische Spielereien sind. Wodurch offenbart sich denn die Kunst überhaupt? Durch die besondere Art, in der ein Künstler seine Idee sinnlich sichtbar projiziert. Wir können uns hundert geigende

Eremiten vorstellen und haben doch nur den Böcklins vor Augen, wenn wir an den Vorwurf denken: hier ist Form und geistiger Gehalt zu untrennbarer Einheit auch in unsrer Vorstellung verschmolzen, so daß wir das eine vom andern gar nicht abzulösen vermögen. Das ist aber bei solchen Schöpfungen wie der erwähnten von Brahms nicht minder der Fall; auch hier herrscht eine absolute Einheitlichkeit des Gehaltes mit der formalen Gliederung; das Einzelne kann der oder jener verschieden beurteilen und lieben, immer aber wird der Gesamteindruck entscheidend sein. Und der ist auch bei Brahms' Lied der einer ursprünglich empfundenen Schöpfung.

Opus 60. Brahms' drittes Quartett (Cmoll, komponiert 1859 bis 1875 und im letztgenannten Jahre als Opus 60 bei Simrock erschienen), ist eines der schwerst eingängigen Werke des Meisters. Es wurde in Düsseldorf begonnen. Brahms hatte es Billroth „als Kuriosum mitgeteilt" und beigefügt, es sei „etwa eine Illustration zum letzten Kapitel vom Mann im blauen Frack und gelber Weste" — eine Anspielung auf den tragischen Ausgang Werthers. Damit haben wir den Schlüssel zum Verständnisse: mit unbeugsamer Willensstärke rang sich Brahms gegen die Wallungen des Blutes zum Verzichte seiner Wünsche auf die Gattin des seinem Ende entgegengehenden Freundes Schumann durch. Die Beichte eines seelisch bis in den letzten Nerven Erschütterten, so stellt sich uns dies Cmoll-Quartett dar. Dämonische Leidenschaft, peinigende Klage, gegen die jedes Ankämpfen vergeblich ist, beherrschen den ersten Satz, unruhvolles, wildes rhythmisches und harmonisches Wesen den zweiten, in den, wie in den ersten, nur hin und wieder ein Lichtstrahl fällt. Der dritte Satz schließt den Liebeshimmel von Brahms' auf: in weicher romantischer Fülle und Schönheit zieht der thematisch ganz wundervoll entwickelte Satz seine Bahn. Das

Finale endlich, weit davon entfernt, zur Abklärung zu führen, läßt diese doch ahnen: in Brust und Kopf sind, wie der schöne Mittelsatz kündet, hellere und freundlichere Bilder eingezogen, wenn auch im Hauptgedanken und dessen Ausgestaltung die Erinnerung an nächtige Qual nachhallt. Hier haben wir wieder ein Stück des echten Brahms, des tiefen Empfindungsmenschen und des kritisch wägenden Künstlers. Zur Zeit, als dies Finale entstand, hatte er sich längst wiedergefunden. Hätte er das Finale jedoch ganz aus diesem Bewußtsein heraus gestaltet, so wäre die Einheitlichkeit des ganzen Werkes in Frage gestellt gewesen, da eben diese Stimmung in keiner Weise durch die vorhergegangenen Sätze vorbereitet gewesen wäre. Da galt es eben, frühere Vorstellungen und Gedankenkreise heraufzubeschwören und an sie die Andeutung neuer, lebenbejahender psychischer Regungen zu knüpfen.

Opus 28, 61, 66 und 84. Vier Duette für Sopran und Alt, die 1874 komponiert und bei Simrock herausgegeben wurden, bilden Brahms' Opus 61. Drei Duette hatte er (sie waren 1857 entstanden) in demselben Verlage schon 1861 erscheinen lassen. Diesen waren als Opus 28 vier Duette 1864 (Cranz) gefolgt. Weitere Duette gab Brahms als Opus 66 bei Simrock 1875, als Opus 75 (Balladen und Romanzen) ebenda, als Opus 84 (Romanzen und Lieder) für eine oder zwei Stimmen ebenda heraus. Brahms ist als Duettkomponist rasch aus der Mendelssohnsphäre seines Opus 20 herausgewachsen. Schon das nächste Werk zeigt die individuelle Behandlung beider Singstimmen: an die Stelle ihrer äußerlichen Zusammenbindung ist innere Notwendigkeit der Verkettung getreten. Unendlich reich und wechselnd ist der Stimmungsgehalt dieser Duette, die Ernstes und Heiteres mischen, der Liebe Lust und Leid besingen und sich in

romantischer Schwärmerei und der Tragik der Ballade ergehen. Hin und wieder steigt auch, echt romantisch, ein Schatten aus der Vergangenheit auf; so wird die Edwardballade aus Opus 10 aufs neue in Musik gesetzt (Opus 75): sie scheint einen Schatten in die Zukunft vorauszuwerfen, kehrt doch Edwards Schrei „O, ich hab' geschlagen meinen Vater tot" in der Rhapsodie Opus 119 wieder. Doch davon haben wir später noch zu sprechen. Oder Opus 66 („Wenn ein müder Leib begraben"): hier verwendet Brahms den Anfang eines Themas Schumanns aus dessen Klaviersonate (zweiter Satz) in Fismoll. Das war ihm Herzenssache, seine Toten waren ihm nahe. Aus Opus 61 seien wenigstens erwähnt das hochbedeutende „Phänomen" und das prächtige „Die Boten der Liebe", aus dem mehr homophonen Opus 66 das wundersam innerliche „Am Strande" und das den anfänglichen Ton aufs stärkste umbiegende „Jägerlied". Opus 75 wie auch Opus 84 sind dialogisch gedacht, wenn sich auch die Bemerkung „für eine oder zwei Stimmen" nur auf diesem findet. Auch fordert Opus 75 tatsächlich zwei Sänger. Es sollen die Lieder des vierundachtzigsten Werkes aber trotz gleicher Musik für die Strophenpaare von je zwei Sängern vorgetragen werden — eine vielleicht aus Brahms' Studien des Strophenliedes des achtzehnten Jahrhunderts erwachsene Anschauung, die ästhetisch kaum zu rechtfertigen sein dürfte. Die Praxis ist denn über sie auch mit Recht hinweggeschritten.

Opus 62. Als Opus 62 veröffentlichte Brahms bei Simrock die 1874 komponierten Lieder für gemischten Chor a cappella, in ihrer archaisierenden Haltung Beispiele für sein tiefes Eindringen in den Geist der wundervollen, klaren und stimmungschweren Chorlyrik der deutschen Vergangenheit. Aber wiederum sei es gesagt: der naive Ton ist nicht gemacht, den leicht reflektierenden spürt man nicht.

Opus 63. Opus 63 sind neun Lieder aus den Jahren 1873 bis 1874, die Peters herausgab: „Frühlingshort", „Erinnerung", „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch", „O wüßt' ich doch den Weg zurück" und andere. Braust nicht „Frühlingshort" wie Lenzwonne einher, ist nicht „Meine Liebe ist grün" wie ein seliger Jubelruf, „O wüßt' ich doch" nicht tiefstem, heiligstem Sehnen entquollen? War, der so aus tiefstem Herzensgrunde zu singen wußte und mit seinem Gesange so hunderttausendfaches Echo weckte, wirklich ein Philister? Freilich: „interessant" sind diese Lieder nicht, da sie Ausdruck natürlichen Empfindens, wenn auch eines, das sich in kunstreichste Form kleidet, sind. Das Natürliche ist aber nun einmal bei der Moderne in Acht und Bann erklärt, und so muß der arme Brahms denn wohl wirklich ein Philister gewesen sein. Die Seele unsres Volkes, soweit es sich noch nicht selbst verloren hat, dankt ihm dafür. Ja, wären derlei Lieder irgendwie an bestimmten Zeitausdruck gebunden oder sentimental überempfindsam, wie etwa Schumanns „Frauenliebe und -leben", so würde sich der Vorwurf der „bürgerlichen" Kunst allenfalls unter gewissen Gesichtspunkten verstehen, wenn auch nicht durchweg rechtfertigen lassen. Dem ist jedoch nicht so.

Opus 64, 92, 112 und 103. Seinen Gesangsquartetten Opus 31 ließ Brahms zehn Jahre später, 1874, wieder eine gleiche, seit 1862 entstandene Sammlung als Opus 64 folgen. Sie kam bei Peters heraus. In überwältigender Fülle und Schönheit quellen uns hier Naturstimmungen und tiefes seelisches Leben im edelsten Ausdruck entgegen. Das begleitende Klavier hat sein volles Maß an allem musikalischen Geschehen dieser viel zu wenig gehörten, wundervoll aufgebauten und gefügten Gesänge, wenn es auch niemals zum Beherrscher der musikalischen Situation wird und — stilistisch

rein — werden darf. Dieser Sammlung (An die Heimat, Der Abend, Fragen) folgten als Werk 92 vier Quartette aus dem Jahre 1882 (O schöne Nacht, Spätherbst, Abendlied, Warum?) im Jahre 1884 bei Simrock und als Opus 112 sechs Quartette (Sehnsucht, Nächstens, Zigeunerlieder) 1891 bei Peters. Sie entstammen dem Jahre vorher. Als Werk 103 erschienen die Zigeunerlieder, die Brahms 1887 schuf und Simrock ein Jahr später herausgab. Einige von ihnen wurden für Sologesang bearbeitet. Auch die Quartette der Werke 92 und 112 enthalten unendlich viel Schönes, insbesondere an nachtdunkeln, sehnsuchtschweren, resignierten oder leidenschaftlich bewegten Klängen. Auch humoristische Lieder sind unter die Quartette verstreut. Aber alle diese Werke haben heute kein wirkliches Publikum mehr, das aus innerem Drang zu ihnen griffe. Das häusliche Musizieren beschränkt sich im wesentlichen auf Instrumentalspiel und Sologesang, und im Konzertsaale sind, soweit der nicht sehr viel gepflegte Quartettgesang in Betracht kommt, andre Komponisten heimisch geworden. Vielleicht schafft die Zeit da einmal Wandel. Auch selbst die Liebeslieder walzer (Opus 52) und die Zigeunerlieder sind in der öffentlichen und privaten Pflege in den Hintergrund gerückt. Einen kleinen Roman hat man nach Hanslicks Vorgang die Zigeunerlieder oft und mit Recht genannt. Die Dichtungen dazu entnahm Brahms einer Sammlung Nagy Zoltâns, die H. Conrat ins Deutsche übertragen hatte; elf benutzte er für Opus 103, vier kamen zu Opus 112. Es ist in ihnen kein Lied, das nicht zu voller Harmonie zwischen den reichen Ausdrucksmitteln national gefärbter Diktion und den mannigfachen Forderungen künstlerischen Schaffens gelangte. Der gerade hier vorliegenden Gefahr, in naturalistische Ausdrucksweise zu verfallen, ist Brahms selbstverständlich ebensowenig wie in den ungari-

schen Tänzen erlegen. Dazu waren ihm Stilgefühl und ästhetisch feiner Sinn zu rege. Sein Czardas ist trotz genauer Nachbildung der ungarischen Form kein parfümierter Nationaltanz, die Nachahmung der zigeunerischen Volksinstrumente hält sich in den Schranken der künstlerischen Stilisierung. Das heißt aber letzten Endes, was andres noch bestätigt, Brahms ist auch in diesen rhythmisch urwüchsig kecken, melodisch eigenartigen, aus Melancholie zu wilder Lustigkeit überspringenden Quartetten er selbst geblieben, kein Nachahmer, sondern ein fremdes Kunstgut selbständig aufnehmender und verwertender Gestalter.

Opus 67. Im Jahre 1876 veröffentlichte Simrock Brahms' Opus 67, das Streichquartett in Bdur, das der Meister seinem Freunde Professor Engelmann in Utrecht widmete. Beethovens und Schumanns Welt spiegeln sich in dieser schönen und freundlichen, idyllisch naiven und humoristischen Schöpfung, in die nur im Agitato allerlei unmutvolle Gedanken hineinhuschen. Das Helle überwiegt; der Hörer verspürt den frohmachenden Einfluß des Wiener Lebens. Formal ist an diesem Bdur-Quartette bemerkenswert, daß Brahms nach dem Poco allegretto con variazioni (wieviele Melodien von gleicher Lieblichkeit wie dessen Thema gibt es?), das zuletzt nach Gesdur geführt hat, wieder auf das führende Thema des ersten Satzes zurückkommt, um es in anmutig reizvollem Spiele mit dem Variationenthema zu verschlingen.

Wagner hat einmal in einem sattsam bekannten Worte die sonderbare Behauptung aufgestellt, daß mit Beethovens neunter Symphonie diese Gattung der Instrumentalmusik an ihrem Ende angelangt gewesen sei. Das war sein sub-

jektives Recht, denn von eben dieser Symphonie leitete er ja zum Teil seine eigene Lebensarbeit her. Objektiv aber war sie, das künstlerische Entwicklungsgesetz verkennend, so falsch wie nur möglich. Es gibt kein Kunstwerk, das gewissermaßen dogmatische Geltung für sich beanspruchen könnte, eine solche, die für alle kommenden Zeiten verbindlich wäre. Darüber ist nicht zu reden. Was auch immer auf der Welt an kulturellen Gütern geschaffen werden mag, es kommt die Zeit, da es andern Erscheinungen Platz machen muß. In die Ewigkeit baut nicht einmal ein Gott, da an dessen Werk schon seine irdischen Handlanger stets herumflicken müssen. Wenn oft auch nur um ihrer selbst willen.

Opus 68. Langsam war Brahms innerlich dem symphonischen Schaffen entgegengereift. Die Vorstufen haben wir kennengelernt, soweit sie in den erwähnten wenigen Werken ihren äußerlich sichtbaren Niederschlag gefunden haben. Daneben gingen selbstverständlich eingehende Studien des ganzen Literaturzweiges. Die erste Symphonie (Opus 68 Cmoll, entstanden 1863 bis 1876, von Simrock 1877 veröffentlicht) fiel in die Zeit leidenschaftlicher Parteikämpfe. Wagners Stern strahlte in höchster Helle; was sollte da eine Nach-Beethovensche Symphonie, ein Werk der absoluten Musik, bedeuten, das gegen das Publikum von damals geschrieben zu sein schien, schwer und hart auftrat und klanglich der in höchster sinnlicher Schönheit prangenden Ausdruckswelt des Bayreuthers den unsinnlichen norddeutschen Ernst der Welt- und Kunstanschauung entgegenwarf! So rief das Erscheinen dieser Symphonie allerlei gute und ungute Erörterungen ins Leben. Daß Brahms hier seinen, einen rein gotischen Stil erreicht hatte, wurde erst späteren Tagen dem vollen Umfang nach klar. Die Gegner sahen in Brahms' Instrumentationsart etwas „Schlammiges", erkannten die

Berechtigung, im kontrapunktisch-polyphonen Stil mit ganzen Instrumentengruppen zu arbeiten, nicht an, vermißten das Schwelgerische des Wagnerschen Klangprinzipes, die flimmernden hohen Lagen der Streicher, die volle Ausnutzung der Instrumente zu solistischen Zwecken und dergleichen mehr. An die Stelle alles dessen, was für dramatische Zwecke unumgänglich notwendig war, trat bei Brahms etwas andres: eine dem Aufnahmefähigen unschwer erkennbare, feingegliederte, klare Durchbrochenheit der Anordnung des Satzgefüges, eben die, welche der besondere Sinn seines Werkes erheischte.

Wiederum war Beethoven der Ausgangspunkt. Bülow hat für die erste Symphonie das Wort von der zehnten, nämlich Beethovens, geprägt. Geistvoll mag man vielleicht die Bemerkung nennen, vorausschauend klug war sie nicht. Das zeigte sich besonders, als die zweite Symphonie erschien. Nun wurden auch Anhänger des Meisters stutzig: wo war da ein Bezug auf Beethoven möglich? Die Folge war eine gewisse Enttäuschung ...

Kalbeck macht Mitteilung davon, daß Brahms die Anregung zur Cmoll-Symphonie am 21. April 1855 in Hamburg empfangen habe, als er Byron-Schumanns Manfred hörte. Die Angabe könnte wahr sein, darf aber jedenfalls niemanden veranlassen, innere Beziehungen zwischen Brahms und Manfred, menschlich genommen, anzunehmen, wie Kalbeck das andeutet. Daß das zweite Thema des ersten Satzes an Schumanns Manfredouvertüre anklingt, ist richtig. Aber genügt das wirklich, um derlei mehr als peinliche Angaben, wie sie die Annahme einer Manfredsituation in Brahms' Leben bedeuten würde, zu stützen? Prüft man die Sachlage psychologisch nüchtern, so wird man zur Ablehnung von Kalbecks Wort kommen müssen.

Die innere Verwandtschaft der Symphonie mit Beethovens Tonwelt ist unverkennbar. Namentlich die fünfte und neunte Symphonie sind hier heranzuziehen. Aber muß Beethovens Musik universelle Bedeutung zugesprochen werden, so ist Brahms in seinem Werke nur der Vertreter eines deutschen Stammes, denn gerade die erste Symphonie zeigt den niederdeutschen Pathetiker, nicht den Weltbürger, der Beethoven war. Beethovensch ist in der Cmoll-Symphonie das stilistische Element der Entwicklung des Satzes aus kleinen Motiven, ist die seelische und formale Konzentration der Anlage des Werkes, die Nebeneinanderstellung von Cmoll und Edur (Beethovens Klavierkonzert in Cmoll) im ersten und zweiten Satze. Endlich ist hier auch des Anklanges an das Hymnenthema der Neunten im breiten Hauptgedanken des Finales der Symphonie zu gedenken. Aber auch andre Einwirkungen auf Brahms könnte man noch hervorheben: der erste Satz baut sich auf einem chromatisch aufwärtsstrebenden, von qualvollem Schmerz kündenden Geigenmotiv auf, das bereits in der Einleitung erscheint und dann rhythmisch abgewandelt wird. Es findet sich im ersten, zweiten und dritten Satze und ist im ersten als der eigentliche Träger des seelischen Geschehens im Gegensatze zum ersten Thema des Allegros anzusehen. Brahms hat ein ähnliches Gestaltungsprinzip auch in der zweiten und dritten Symphonie angewendet. Da liegt es nahe, an Berlioz und seine idée fixe, die hier freilich als ein völlig geistiges Moment zu fassen ist, zu denken. Man soll die Möglichkeit einer derartigen Einwirkung nicht von vornherein ablehnen, gibt es doch auch Stellen, an denen Brahms' Kunst sich mit der Wagners berührt, wie dieser wohl auch gelegentlich, so bei rhythmisch gleichförmigen Stellen, die Erinnerung an den wahrlich von ihm nicht geliebten oder gar nachgeahmten Schumann weckt.

Die Einleitung ist dem ersten Satz erst später beigefügt worden, was die Ansicht von der Wichtigkeit des chromatischen Motivs für die Symphonie bestätigt; in der Tat ist es, wie Kretzschmar sagt, für den größten Teil des Satzes der technische und geistige Stützpunkt. Auf dem weite Bogen schlagenden ersten Thema ruht die wilde Dämonie des Satzes. Brahms' so oft hoch zu rühmende Kunst des Übergehens aus einer Stimmung in die andre (auch da berührt er sich übrigens mit Wagner) zeigt sich auch hier, wenn er den Eintritt des aus dem chromatischen Motiv entwickelten zweiten Themas vorbereitet. Um daran zu erinnern: wir erkennen also auch hier wieder, und zwar in verstärktem Maße, die Nachwirkung der Liszt'schen Technik rhythmischer Umwandlung von Motiven als eines Mittels, die Einheitlichkeit ganzer Sätze und Werke zu heben. Nur daß sie, wie schon früher gesagt, sich mit der klassischen Form zusammenfindet. An das zweite Thema schließt sich eine kurze dialogische Episode zwischen Horn und Klarinette, die wie ein Naturbild anmutet. Daraus entwickelt sich ein neues Satzgefüge, in das eine seltsame Erinnerung an Brahms' Opus 1 (im Motive ges f es a) hineinklingt. Es kommt zu neuen und stärksten seelischen Erregungen. Der Durchführungsteil ist von schneidendsten Gegensätzen bestimmt; fromme Ergebung und wilde Empörung treten nebeneinander. Der Choral „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" klingt an. Der Orgelpunkt auf g ist gleichfalls Beethovenscher Herkunft. Und abermals: welch ein Übergang zur Reprise! Einen der gewaltigsten Versuche im pathetischen Stile hat ihn Kretzschmar genannt. Die Reprise nimmt den normalen Verlauf, steigert den Ausdruck und bricht dann in wildestem Aufruhr der Klänge ab. Das chromatische Thema erscheint, zum Ausdrucke wehmutsvoller Klage gewandelt. Und das ist das Ende des Satzes.

Kalbeck weist auf Beethovens Quartett Opus 124 Esdur (Variationen) als eine Wurzel des zweiten Satzes der Symphonie hin, der, Frieden und Trost suchend, sich im ersten Thema in ernster Schönheit ergeht und den Ton eines rührenden kindlichen Flehens findet. Aber in all dieses, das durch den zweiten, anmutig belebten Gedanken, ein freundliches Wechselspiel zwischen Oboe und Klarinette, sich noch bedeutsam weitet, greift das chromatische Motiv aus dem ersten Satze drohend hinein: innerer Friede ist dem Schmerzbeladenen noch nicht bestimmt. Folgerichtig (die Sechzehntelfigur des Mittelteils ist der Keim der Klarinettenmelodie des dritten Satzes) gibt Brahms seinem das Andante ablösenden Un poco Allegretto nichts vom Charakter des klassischen Scherzo; es ist ganz auf den Ton ernster Resignation eingestellt. Über all seiner kindlich reinen Schönheit liegt doch auch sinnender Ernst, und wieder greift das chromatische Anfangsmotiv in das aus sehnsuchtvollem Träumen geborene Gebilde ein. Das Finale endlich führt zum Siege des Tags über die Nacht. Und doch ist dieser Sieg keiner, wie ihn Beethoven in der fünften Symphonie mit einer Herz und Sinn erschütternden und erhebenden Allgewalt kündet und feiert; so mächtig Brahms' Finale seiner Cmoll-Symphonie wirkt, die zwingende organische Entwicklung fehlt dem Satze doch in etwas: der Sieg wird mehr durch äußere Mittel erzwungen als innerlich errungen. An das Chroma des Eingangsmotivs gekettet, beginnt die Einleitung des Finales (Adagio) und wird des nagenden Zweifels und der dunklen Gedanken nicht los (abermalige motivische Umwandlung und Verbindung mit dem ersten Satze), aus denen es wie hellodernde Empörung aufsteigt, der sich ein freundliches Naturbild entgegenwirft, jene berühmte Alphornmelodie in Cdur mit dem seltsamen fis, die Brahms irgend-

einem Älpler in dieser oder einer ähnlichen Form abgelauscht haben mag, was eine Beobachtung von K. Nef wenigstens glaubhaft erscheinen läßt. Aus der durch dies Bild gewonnenen Sphäre erwächst der Allegroteil des Finales mit seinem kraftvollen Freudenhymnus. Ihm treten allerlei freundliche Gedanken stützend zur Seite, und auch ernstes Sinnen mischt sich wieder ein. Aber es kann den Jubel des Schlusses nicht aufhalten. In formaler Beziehung sei noch angeführt, daß das Finale auch wieder auf Ausdruckskreise des Andante zurückgreift. Psychologisch bemerkenswert ist, daß der Umschwung der gequälten Stimmung in eine gefestete freudige durch das Naturbild eingeleitet wird: ein echter Brahmsischer Zug! Auch auf die schöne, der Lyrik des Satzes voll gerecht werdende Instrumentation des Andante sei als eines Gegensatzes zur kompakten Orchestrierung des ersten Satzes noch besonders hingewiesen.

Opus 69 bis 72. Zwischen der ersten und zweiten Symphonie gab Brahms nur Lieder heraus (Opus 69 bis 72), die alle bei Simrock 1877 erschienen. Sie entstammen dem Jahre vorher. Werk 69 ist volkstümlicher Art, auch ein Seebild fehlt nicht (Vom Strande) und dies und das hier und in Opus 70 hat einen leicht realistischen Einschlag des Ausdrucks. Werk 71 enthält unter anderem das schöne „Es liebt sich so lieblich im Lenze" und das von Leidenschaft bebende „Willst du, daß ich geh'?" Im zweiundsiebzigsten Werke begegnen wir, in der Komposition auf Goethes „Unüberwindlich", einem Scarlattischen Sonatengedanken. Das künstlerisch bedeutendste Lied ist wohl „Verzagen", das herrliche, echte Brahmsische Naturstimmung mit wundersam ergreifender Melodik verbindet.

Opus 73. Brahms' zweite Symphonie, die 1877 geschrieben wurde, kam ein Jahr später als Opus 73 bei Simrock her-

aus. Im allgemeinen wird ihr der Name der pastoralen beigelegt. Niemann spricht von ihr als von einer tragischen Idylle, was, obgleich das Werk in Moll-Dur steht und freundlichen Bildern ernste gesellt, als zu weit gegangen erscheint; von irgendeinem tragischen Untertone kann trotz des zweiten Satzes auch nicht entfernt die Rede sein. Wie hätte der in Brahms wohl aufkommen können, als er das Werk am Wörther See, dessen liebliche, frohmachende Schönheit es ihm angetan hatte, schrieb! Daß Beziehungen zwischen dieser Symphonie und der Pörtschacher Gegend bestehen, wie Kalbeck betont, ist ohne weiteres anzunehmen. Aber Brahms hat mit seinen Tönen weder Landschaftsmalerei gegeben oder geben wollen, noch gar im Finalsatze die Darstellung einer Kirchweih. Daß Brahms Volksbelustigungen von Herzen liebte, ist bekannt, daß er sie aber je in Musik hätte setzen mögen, ist ausgeschlossen. Eindrücke von da und dort zu gewinnen, die ihm wieder allerlei Tongedanken auslösten, darauf ging er wohl nicht gerade aus, aber wenn sie sich ihm irgendwo boten, nahm er sie mit, um sie in treuer Erinnerung zu bewahren. Auch in dieser Symphonie steckt viel zu viel Persönliches, als daß es sich mit irgendwelchen Objektivationen von geschauten Bildern und Szenen vereinigen ließe. Daß sich aber der Anmut und dem Scherze in ihr ernste Gedanken verbinden, wen sollte das wundernehmen? Brahms kannte, wenn er mit sich allein war, kaum jemals ausgelassene Fröhlichkeit. Mit andern zu scherzen, sie harmlos aufzuziehen und zum besten zu haben, war ihm innerstes Bedürfnis. Wenn er aber fern vom Getriebe der Menschen war, da sah er neben dem Bilde das Gegenbild, fühlte er hinter schönem Scheine die drohende Gewalt des Schicksals, das über den Menschen schwebt Stunde für Stunde. Nicht daß ihn dies Fühlen zum Melancholiker gemacht hätte; es zog

ihm aber die Kreise des Innenlebens enger als leichtblütigen anderen, nahm ihm jede naive Sorglosigkeit, ließ ihn aber doch auch niemals auf den Lebensgenuß des denkenden und empfindenden Menschen Verzicht leisten.

Dessen ist gerade diese zweite Symphonie ein beredter Zeuge. Naturklänge, Volkstum und romantische Stimmungen mischen sich in ihr zu schöner Einheit. Die Symphonie beginnt ihren ersten Satz mit einer kurzen Kontrabaßfigur in Vierteln: sie spielt die Mottorolle des kurzen chromatischen Motivs der ersten Symphonie und wird, so unbedeutend sie zunächst erscheint, für den Aufbau des Werkes bedeutungsvoll. Das Hauptthema bringt, über ihm ruhend, einen warmen und traulichen Gesang von Hörnern und Holzbläsern, der in seiner melodischen, naiven Innigkeit wie ein Volkslied anmutet oder wie ein Sang aus jungen Tagen. Er bildet den Kern des Prologs der Symphonie, dessen stark betonter Schluß zugleich den Einsatz eines bewegteren neuen Gedankens bildet: über geteilten Violoncelli und wogenden Bratschen-Achteln bringt die erste Violine einen von glücklichem Behagen geschwellten Gedanken, den die Flöte aufgreift, eine zweite Episode (überall klingen die drei Noten des Anfangs hinein, die auch hier — Partitur zwei Takte vor B und nachher — den Anfang bestimmen) schließt sich an: das alles ist wie ein neckisches Spiel. Aber kein bedeutungsloses, denn die Musik zeigt nun sofort ein energisches Gesicht; die Übergangsgruppe hat zur Dominante geführt, wo jetzt mit einem edlen Gesange der Violoncelli das zweite Thema einsetzt. Es ist, wie man sagt, von Mendelssohnscher Art. Wäre aber dem wohl beigefallen, in die ruhig bewegte Dur-Linie das für Brahms so bezeichnende leiterfremde b einzufügen? Auch hier sehen wir wieder, wie rasch Brahms des Schwärmens überdrüssig werden, wie leicht sich ihm über

die Freuden sinnende Dämmerung breiten kann. Und daraus keimt dann ein neues psychisches Moment auf; der Satz wird immer erregter, der Rhythmus strafft sich, bindet Gegensätzliches aneinander: ein neues Thema (Buchstabe E der Partitur) hat in den Geigen eingesetzt. Ihm folgt abermals ein anderer Gedanke inmitten großer rhythmischer Unruhe. Um den Satz weiter zu entwickeln, greift Brahms immer wieder auf das Hauptthema zurück. Der Durchführungssatz führt, freundlich beginnend, den Hauptgedanken in Fdur ein. Dann aber ändern die thematischen Ableitungen ihr erstes Bild, das Dreinotenmotiv nimmt, in den Posaunen, eine drohende Stellung ein, es springt, auch in metrisch verkürzter Form, in die hohen Geigenlagen über, kontrastierende Rhythmen jagen sich, bis sich endlich die Spannung in einem gewaltigen Aufschrei der Bläser zu lösen scheint. Aber nach Augenblicken resignierter Ruhe beginnt der Aufruhr von neuem und tobt immer leidenschaftlicher, bis ihn starker Wille beschwört und bändigt. Die Reprise ist vor allem berühmt geworden durch die herrliche, mit dem Hornsolo (zweiundvierzig Takte vor dem Abschlusse) einsetzende Coda. Das thematische Material des Satzes ist reich, doch nicht zu reich, denn Brahms läßt nichts davon ungenutzt, und dies, ohne daß die Klarheit des Satzes irgendwie beeinträchtigt worden wäre.

Der zweite Satz (Hdur) wendet die erregten Stellen des ersten zu tiefem Trauergesange in der schwermütigen Melodie der Violoncelli, die den Satz eröffnet. Es ist wie das Suchen eines Auswegs aus Herzensqual, wie ein Sehnen nach dem stillen Glück der Kindertage, was sich an dies Thema anschließt. Und steigt da nicht in hellen und visionären, synkopierten Klängen ($^{12}/_{8}$) etwas wie ein Traumbild aus vergangenen Tagen leuchtend und strahlend auf? Aber es ruft

unerbittlich schärfste gegensätzliche Gedanken wach: in einem dritten Teile (C der Partitur) steigert sich die trübe Seelenstimmung bis zum höchsten Grade pessimistischer Selbstpeinigung. Doch die Ruhe der Resignation ist auch hier das Ende. Das erste Thema kehrt zurück und erscheint nun nach allen den schweren Gefühlsausbrüchen fast wie ein Trostgesang.

Der dritte (Allegretto-) Satz weckt die Erinnerung an die alte Suitenmusik, und doch ist er echtester Brahms. Nicht zu übersehen ist die rhythmische Umwandlung des führenden $^3/_4$-Takt-Themas mit dem slawisch betonten im $^2/_4$-Presto. Es ist aus dem Dreinotenmotive des Beginnes der Symphonie hervorgegangen, aber in romantische Weiten fortgeführt. Auch die außer vier Hörnern die Blechbläser ausschließende Instrumentierung und die einfache Harmonisation deuten auf altmodische und doch so liebe Fernen hin. Das zweite, durch Umbildung gewonnene Thema (erstes Presto) erhält einen rhythmisch scharf eingeführten Nebengedanken (A der Partitur) und nach einer entzückend fein ausgestatteten Wiederholung des Hauptsatzes schließt sich ein die Stelle des Trio einnehmendes Presto $^3/_8$ an, das „ungarisch" rhythmisiert ist. Leidet unter diesen immerhin fremder Wurzel wenigstens zum Teil entsprossenen Einschüben die Einheit der ganzen Symphonie? Das würde der Fall sein, wenn die Einschiebsel rein nur in fremdem Gewande erschienen. Dies ist aber keineswegs der Fall. Sie sind Ausdruck volkstümlichen Empfindens und passen schon deshalb in das Werk hinein, ganz abgesehen davon, daß sie ja auch brahmsisch umgefärbt worden sind. Was freilich ihre Aufnahme in den Kreis deutschen Empfindens und Gestaltens veranlaßte, ist eine Frage, die sich ebensowenig wie etwa die beantworten läßt, weshalb Beethoven im Schlußsatze der

neunten Symphonie gerade auf Janitscharenmusik verfallen konnte? Lebte in Brahms die Erinnerung an alte Gepflogenheiten der Suitenmusik, die in der gleichen Richtung gegangen waren?

Das Finale der Ddur-Symphonie hat sich den Vorwurf, konventionell geraten zu sein, gefallen lassen müssen. Das ist wohl nicht die richtige Bezeichnung, sicherlich aber ist der innere Blick des Meisters beim Schaffen dieses Satzes rückwärts gerichtet gewesen zur geistigen Welt Haydns, nur daß auch hier wieder ganze Themenkomplexe erscheinen statt zweier kontrastierender Gedanken. Das erste, lebendig sprühende Thema erhält einen Seitengedanken, an das zweite, kräftiges Behagen atmende schließen sich mehrere Nebensätze straffer oder spielender Art an. In der Durchführung erscheint dann, vom Eingangsmotive eingeführt, bei „Tranquillo" ein episodischer Satz, in dem Eindrücke aus den Wäldern des Taunus festgehalten sein sollen. Nochmals kommt es zu einer Kontrastwirkung, doch kann sie den freudig kraftvollen Ausgang des ganzen Werkes nicht hindern.

Die Instrumentation der Symphonie, in der W. Niemann ohne jede Berechtigung ein Stück „echtester und eigenster holsteinisch-niederdeutscher Heimatkunst" sieht, ist bei allem Reichtum der Klangfarben weniger massig als die der ersten geraten. Der langsame Satz kann auch wohl ein klangschwelgerischer genannt werden, und der dritte ist mit bescheidenen, aber der Bedeutung des Abschnittes voll gerecht werdenden Mitteln orchestriert. Die Besetzung weist neben dem Quintett Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, vier Hörner, Trompete, drei Posaunen und Baßtuba, Pauken auf. Die drei letztgenannten Gruppen fehlen im Allegretto.

Opus 74 und 110. Das nächste Werk (Opus 74) bilden zwei Motetten aus dem Jahre 1877. Simrock brachte sie zwei

Jahre später heraus. Die beiden, Philipp Spitta gewidmeten Kompositionen „Warum ist das Licht gegeben" und „O Heiland, reiß die Himmel auf" sind zum bedeutendsten zu zählen, was wir Brahms zu danken haben. Die erste Motette durchläuft, von tiefsten pessimistisch schmerzvollen Empfindungen getragen und mit höchster Meisterschaft polyphoner Technik ineinander gewoben, einen erschütternden Kreis von Gedanken bis zur letzten Ergebung: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin." Auch die zweite ist eine Charaktermotette stärksten Empfindungsgehalts und wunderbarer formaler Formung. Nur ein Meister taugt hier zum Vergleiche: Joh. Seb. Bach. Brahms ist den hier eingeschlagenen Weg später noch weiter gegangen und hat in Opus 110 auch die reiche Doppelchorliteratur der alten Venezianer in sich aufgenommen. Das Werk wurde 1889 geschaffen und kam im Jahre danach bei Simrock heraus. Düstere Bilder entrollen sich: „Ich aber bin elend", „Ach arme Welt", „Wenn wir in höchsten Nöten sein", aber sie sind mit unvergleichlicher, auch wohl mit unbarmherziger Schärfe geschaut, von eigenartigem seelischen Leben erfüllt und zeigen die höchste Kunstfertigkeit des Satzbaues, in dem Einfaches neben technisch Verwickeltem steht. Aber auch diese Motetten sind weit entfernt davon, einen nur um seiner selbst willen angewendeten kompliziert polyphonen Satzbau zu verraten; das beweist besonders die dritte dieser Motetten, die auch dem Chore die schwierigste Aufgabe stellt: alles tritt in den Dienst psychischen Lebens, das von geradezu ungeheuerlich zu nennender plastischer Schärfe ist.

Opus 76. Der Balladen des Opus 75 wurde bereits gedacht. Das sechsundsiebzigste Werk bilden die weitbekannten, freilich vor den letzten Schöpfungen des Meisters begreiflicherweise etwas in den Hintergrund getretenen (diese sind dem

gebildeten Dilettantismus im allgemeinen zugängiger), einst von Bülow oft vorgetragenen Klavierstücke aus dem Jahre 1877 ff. Simrock veröffentlichte sie 1879. Innerlich haben die früheren mit den fünfzehn Jahre später erschienenen Kompositionen nicht allzuviel mehr gemein. Über jenen strahlt noch die Sonne des Lebens in seiner Mittagshöhe, auf diesen ruht, so sehr sich auch wohl noch Kraftgefühl in ihnen regen mag, doch der milde Glanz des sinkenden Tagesgestirnes. Brahms' sechsundsiebzigstes Werk ist und bleibt eine Fundgrube für Köstlichstes in der Klavierliteratur. Diese Welt erschließt sich zwar nicht immer leicht, aber niemanden, der in ihr heimisch geworden, läßt sie mehr los. Eine schier unendliche Fülle des Tiefen, Schönen und immer Charaktervollen und Originellen liegt in den beiden Heften eingebettet, mit denen Brahms das Klavierminiatur weit über die Ausdruckskreise Schuberts, der Romantiker und Nachromantiker erhob. Was diesen phantastischen, launigen, elegischen, zarten, knorrigen, tändelnd-feinen oder stürmisch und kraftvoll aufwallenden Schöpfungen, die sich als Charakterstücke im wahrsten Sinne des Wortes darstellen, ihren besonderen Wert gibt, ist, daß sie in keiner Weise als Späne erscheinen, die Brahms so nebenbei aufgelesen hat; auch sie sind voll des tiefen Kunstgeistes ihres Schöpfers und Ausdruck seiner Persönlichkeit, wenn auch Brahms sich wohl noch einmal Mendelssohns erinnert und dessen gelegentliche chorische Einkleidung eines Liedes ohne Worte als Pro- und Epilog eines seiner lyrischen Selbstgespräche (Amoll-Intermezzo) benutzt hat. Monologe hat Hanslick das Werk genannt, ein gutes Wort, das den Kern trifft. Wer am Äußerlichen klebt, mag sich an der Bezeichnung „Capriccio" bei einigen Stücken stoßen. Der Name deutet nur auf starke seelische Expansionskraft, die Bezeichnung „Intermezzo" auf lyrische Versen-

kung und Beschaulichkeit. Man kann bei einzelnen dieser Kompositionen gar wohl Stilisierungen von Natureindrücken zugrunde legen, aber damit ist im Grunde genommen wenig getan, da sie alle ohne jede Ausnahme tiefes seelisches Eigenleben widerstrahlen.

Opus 77. Als Opus 77 erschien das dem als allezeit treubewährten Jugendfreunde Joseph Joachim gewidmete Violinkonzert in Ddur 1879 bei Simrock. Es reifte in den beiden voraufgehenden Jahren zur Vollendung. Im Grunde genommen war alles, was Brahms für die Geige an Kammermusik und sonst schrieb, für Joachim gedacht, der ihm der unvergleichliche Interpret seiner Werke und auch oft sein Berater in violintechnischen Fragen war. Manche technische Eigenheit des Konzertes ist auf Joachims besonderes Können zurückzuführen. Jahrelang blieb er der alleinige Spieler des Werkes, heute gehört es der Welt. Vor Eintritt der Solovioline exponiert Brahms das gesamte Material, wie es das ältere Konzert regelmäßig tat. Die geistige Welt des ersten Satzes ist ähnlich der des entsprechenden Satzes der zweiten Symphonie: kräftiges, freudiges Behagen, das sich in weiches Sinnen verliert und aus dem uns kräftig pochende Rhythmen zu neuem Leben wecken. Das in ernster Schönheit und mildem Lichte wandelnde Adagio mag einem Naturbilde entblüht sein, das rassige, leicht ungarisch gehaltene Finale ist kräftiger, beglückender Ausdruck hoher Lebensfreude. In formaler Hinsicht ist zu bemerken, daß Brahms den ersten Sologeigeneinsatz wie eine freie Improvisation über das Hauptthema behandelt und die Oboenmelodie des zweiten Satzes vom Soloinstrumente nur eben andeuten, aber nicht eigentlich wiederholen läßt. Man ersieht auch hieraus wieder, welche Bewandtnis es mit dem als Formalisten verschrieenen Brahms in Wahrheit hat: er

ist tatsächlich niemals ein schematisierender Formalist gewesen.

Opus 78. Seine erste Duosonate für Klavier und Violine schrieb der Meister 1878. Sie kam zwei Jahre darauf bei Simrock als Opus 78 heraus und fand in Joachim einen begeisterten Bewunderer, der wesentlich zu ihrer Verbreitung beitrug. Der Eingang des Satzes mit den drei wiederholten Tönen deutet auf das Thema des Finales und stimmt mit dem „Regenlied" und „Nachklang" aus Opus 59 überein. (Vergleiche auch den zweiten und dritten Satz.) Mit dieser Sonate hat Brahms uns eine seiner schönsten Elegien geschenkt. Sinniger Scherz und weiche Wehmut weben sich wundersam zu einem überaus fein gestalteten und ganz auf innerliche Wirkung gestimmten Ganzen zusammen, das gar wohl als aus lieben, fernen Erinnerungen an die Tage der Kindheit entstanden sein mag. In vollendeter Harmonie der seelischen Stimmung schließt sich der zweite, volkstümlich schlicht gehaltene zweite dem ersten Satze an. Wessen Andenken soll die trauermarschähnliche Umwandlung des Regenmotivs feiern? Der Mutter? Auch der dritte Satz fügt sich in jedem Zuge in den Rahmen der Ausdruckswelt der andern ein. Auch hier liegen offenbar Naturbilder zugrunde. Das Werk klingt in weich resignierter Stimmung aus. Wie sich sein Gedankengehalt zu einem durchaus einheitlichen Organismus zusammenschließt, so bindet die technische Anlage ein formales Element an das andre, so daß hier von einer durchgehenden motivischen Gliederung und somit von einer vollendeten Einheit des Werkes und seines Stiles gesprochen werden kann.

Opus 79. Das nächste Werk, das uns hier kurz zu beschäftigen hat, sind die beiden Rhapsodien in H und Gmoll, die Brahms 1878 komponierte und zwei Jahre darauf als

Opus 79 bei Simrock veröffentlichte. Sie haben mit gleichnamigen Werken Liszts nur den Namen, nicht den Gehalt gemein. Dieser ist bei den Lisztschen Rhapsodien nationalungarisch und bei allen persönlichen Zügen doch auch volkstümlich. Brahms schließt seine Rhapsodien in feste Formen ein und entwickelt seine, ganz dem eigenen Innern entstammenden Gedanken in konsequentem musikalischem Aufbau. Die erste Rhapsodie ist die im Hauptsatze leidenschaftlichere, stürmischere. Im Seitenthema (Dmoll) tritt das trotzige Wesen zurück, die Leidenschaft erscheint wie verhalten. Aber wie lebt sie bei der Wiederkehr des ersten Gedankens auf, wie titanisch groß und starr erhebt sie sich in unerbittlich ehernem Gange! Der Mittelsatz ist das in Dur-Moll getauchte idyllische Gegenstück zum Hauptsatze, ein wundervoll belebtes, geistig reges Tonbild. Die zweite Rhapsodie ist die beim Laienpublikum beliebtere. Ihr machtvolles Pathos schlägt sogleich beim ersten Hören in Bann. Das gegensätzliche Verhältnis zwischen den beiden führenden Gedanken des Satzes ist ein von allem Herkommen abweichendes: das zweite Thema hat nichts Kantables oder gar Weiches. Prachtvoll und gleichfalls neue Seiten zeigend sind die Verbindungsglieder, ein Meisterstück ist die Durchführung. Durch vieles Hören oder Spielen des Werkes sind sich die Menschen gar nicht mehr des großen Reichtums an neuen Bewegungsformen, der harmonischen Pracht dieses Werkes und seiner eigenartigen rhythmischen Energie bewußt. An die Stelle des diffusen Lichtes in der ersten Rhapsodie ist hier bei aller Verschiedenheit der Einzelglieder eine absolute Einheitlichkeit auch der Farbengebung getreten. Einheitlichkeit im Sinne der notwendigen Ergänzung einer seelischen Stimmung durch eine erweiternde oder ausgleichende andre. Balladenhafte Züge sind den beiden Rhapsodien kaum zu-

zuschreiben, ihnen geht alles ab, was auf eine Verbindungsmöglichkeit mit irgendwelchem balladesken Geschehen oder dessen Bildhaftigkeit schließen ließe.

Opus 80 und 81. Dem Jahre 1880 gehören die beiden Orchesterwerke Opus 80 und 81 an, die Simrock 1881 herausgab, die Akademische Festouvertüre in Cmoll und die Tragische Ouvertüre in Dmoll. Das Satyrspiel, so ist wohl auch heute noch die Anschauung, ist dabei der Tragödie vorausgegangen, aber ihrer keines hat sein künstlerisches Ziel im höchsten Sinne erreicht. Trotz der bewundernswerten Arbeit im kompositionstechnischen Sinne. Ist diese Einschätzung der beiden Ouvertüren unbedingt richtig? Ich glaube nicht: die Akademische Festouvertüre (Brahms hat eine zweite — oder erste? — vernichtet) ist der Ausdruck seines Dankes für die Breslauer Doktorwürde. Sie soll gar kein ausgelassenes, nur ein fröhliches Stück sein, wie schon die Wahl der zugrunde gelegten Themen aus dem Kommersbuche und ihre architektonische Behandlung zeigt. In der Mischung von Ernst und Scherz zeigt sich auch dies Werk wie ein Rückblick auf ein trotz allem Leide doch sonniges Jugendland. Die Orchestration zieht die mächtigsten Hilfsmittel heran; Brahms im Talare des philosophischen Doktors weiß, was sich gehört: Gelahrtheit und — in diesem Falle — auch ein gewisser Pomp der äußeren Diktion. — Die Tragische Ouvertüre ist ein weit weniger persönliches Werk als die Akademische. Ihre Wirkungskraft ist niemals besonders stark gewesen, wenn man von Einzelheiten absieht. Der Begriff des Tragischen läßt sich durch die Mittel der Musik selbstverständlich nicht als ein eindeutig faßbarer entwickeln. Am deutlichsten ausgesprochen würde er vielleicht erscheinen können, wenn er am gegenseitigen Ringen stärkster psychischer Gegensätze entwickelt werden könnte, wie sich das musikalisch

gar wohl darstellen ließe. Aber auch dann bliebe die Mehrdeutigkeit aller Tonsprache zu Recht bestehen. Derlei Gegensätze bewegen aber Brahms' Ouvertüre gar nicht oder doch nicht vorwiegend: sie ist von starrstem Ernste getragen. Wo in das herrschende Moll Durstellen hineinragen, werden sie alsbald tonal umgebogen. So sieht Brahms das Tragische als etwas an, das sich sozusagen musikalisch absolut wiedergeben ließe. Das aber ist ein Irrtum, und seine Ouvertüre ist nur äußerst herb und streng, nicht aber Ausdruck des Tragischen geworden, das nicht nur einen Zwiespalt zur (latenten) Voraussetzung haben, sondern ihn in sinnliche Erscheinung treten lassen muß, soll der Begriff im Hörer geweckt werden können.

Opus 82. Als Opus 82 veröffentlichte Brahms seine „Nänie" auf Schillers Worte. Er widmete sie Henriette Feuerbach, der Mutter des von ihm aufs höchste verehrten großen toten Malers Anselm Feuerbach. Einem Geistesverwandten hat Brahms hier ein herrliches Totenlied gesungen, eines, das wie Schillers Wort aus griechischem Geiste empfangen ist. Jegliche christianisierende Wendung, wie sie sich im Schicksalsliede ungezwungen an Hölderlins Dichtung anschließen ließ, würde hier als wider Stil und Empfindung gerichtet erschienen sein. Der griechische Tod kommt als Bruder des Schlafes, ein freundlicher Genius mit gesenkter Fackel. Die Totenklage wird zum Verklärer des Lebens des Verstorbenen, das sich aus Leid und Freude mischte. Wenn irgendeiner, so war Brahms berufen, ein Musikwerk im Sinne griechisch-klassischen Maßhaltens im Ausdrucke zu schreiben, lag auch seiner gotischen Art im übrigen freilich das hellenistisch-sinnliche Schönheitsideal fern. Das Sichselbstbändigen hatte er gelernt im eigenen Daseinskampfe, der viel weniger finsteren Mächten um ihn, als dem Dämon in der eigenen Brust gegolten hatte. Wenn er jetzt Feuerbach, dem Erneuerer der

Antike im modernen Geiste, zu dem er in Liebe und Bewunderung aufgeblickt hatte, ein Totenopfer brachte, so konnte das, mochte auch die antike Weltanschauung als solche ihn nicht erfüllen, doch aus persönlichstem Kunstempfinden heraus geschehen, denn auch über Brahms' eigenem Leben hatte sich ja der Himmel gehellt, und das Ethos der griechischen Kunstauffassung war ihm nichts völlig Fremdes mehr. In der „Nänie" umwinden Wort und Ton den Verlust des Lebens mit Anmut und Schönheit, wie leuchtende Blumen die zum Gedächtnis an den Toten errichtete Säule. Ohne Schmerzens- oder Verzweiflungsausbrüche strömt die Totenklage dahin. Ihr Mittelpunkt ist die Wonne der Wehmut. Dunkle Farben sind selten in diesem aus lieblicher Zartheit und Milde des Empfindens mit wunderbar fein abgetönten Orchesterklängen, denen jedes aufdringliche Wesen fern bleiben mußte, zusammengewobenen Klagegesang. Einheit des Stiles hat Brahms hier unbedingt erreicht, mag auch dem oder jenem die herrliche Schilderung der dem Meere entsteigenden Aphrodite, die mit den Töchtern des Nereus das Klagelied anstimmt, wegen der strahlend hellen Tonart (Fis-dur) der gedämpften Grundstimmung des Ganzen nicht völlig entsprechend erscheinen. Aber liegt nicht gerade in diesem Zuge ein Moment, das das Werk zu einem Trostgesange, der es doch auch wohl sein sollte, stempelt? Und ist dieser Zug nicht menschlich so echt und rein, wie nur möglich? Daß dies herrliche Werk so selten gehört werden kann, ist aufs höchste zu bedauern.

Opus 83. Zwischen Brahms' zweitem und dem ersten Klavierkonzerte dehnt sich eine größere Zeitspanne. Das Bdur-Konzert wurde seit 1878 geschaffen und 1882 bei Simrock veröffentlicht. Der Meister widmete es dem treuen Freunde und Führer seiner jungen Tage, Eduard Marxsen in Ham-

burg. Noch mehr als das Dmoll-Konzert zeigt sich das in Bdur als eine verschleierte Symphonie mit der Verwebung eines Solokonzertes. Das Problem, das Brahms sich zu lösen vorgenommen, war sicherlich restlos nicht zu bezwingen: jener gerecht zu werden und dieses nicht ganz preiszugeben. So ist es in dem Werke nicht ganz zum Entstehen zweier konzentrischer Kreise mit gleichem Mittelpunkte gekommen; hier drängt sich, bei der Überfülle von Ideen, die das Konzert charakterisieren, begreiflich genug, das eine, dort das andre vor. Alles zu einem den Hörer von seiner künstlerischen Notwendigkeit überzeugenden organischen Ganzen zusammenzufassen, ist Brahms hier nicht völlig gelungen; man spürt gerade an diesem Werke mehrfach die Arbeit. Das ist vielleicht im ersten Satze am meisten der Fall. Der prüfende Blick erkennt bald an diesem einen formal etwas von der herkömmlichen Form abweichenden Bau; dem Einsatze des ersten Themas geht eine Hornphrase und deren Ausdeutung durch das Klavier mit anderm präambulierend voraus, und dem zweiten Thema wird keine führende Rolle zugewiesen. Auch hier arbeitet Brahms übrigens wieder wie fast immer mit ganzen Themengruppen, und von besonderer Bedeutung für die Struktur ist der Anfang der Hornphrase. Der zweite Satz greift in den ersten Noten auf die Serenade Opus 11 zurück. Die geistige Sphäre des Satzes liegt freilich weit ab von ihr; in ihr klingt ein Nachhall romantisierender Schumann-Art nach, der Balladen- und Romanzenton mischt. Das Andante ist auf weiche, schwärmerische Melodik eingestellt, die das Klavier in allerlei kontrastierenden Bildungen umspielt, das Finale endlich, ein gänzlich unproblematisches Rondo, ergeht sich in vergnüglichem Musizieren. Weshalb man in dem Finale eine „bürgerliche Fröhlichkeit" zu erkennen haben soll, wie Niemann will, weiß ich nicht zu

sagen; mir erscheint vielmehr gerade die Stimmungsatmosphäre dieses Finales als kerngesundes psychisches Resultat alles Voraufgegangenen, das sich doch in erster Linie auf das männliche, freilich im Gegensatze zum Dmoll-Konzerte abgeklärte Kraftempfinden aufbaut.

Opus 84 bis 86. Brahms Lieder Op. 84, 85 und 86 (Simrock 1882) seien nur flüchtig aufgeführt. Doch darf daran erinnert werden, daß in dem mittleren Werke die Lieder „Feldeinsamkeit" und „Therese" stehen, zwei der vollendetsten Schöpfungen des Meisters.

Opus 87. Brahms' Opus 87 ist das zweite Klaviertrio. Es entstand seit 1880 und wurde drei Jahre darauf bei Simrock veröffentlicht. Man darf es unbedenklich zu den formal und inhaltlich bedeutendsten Werken des Meisters zählen, obgleich es, nach der geistig ungemein klar und bestimmt erschlossenen, durch kräftigstes Regen bestimmten und von Energie durchpulsten Welt seines ersten Satzes immerhin manchen Hörer auffallend berührt, daß diesen Stimmungskreisen im Finale andre entgegentreten, die sich im zweiten (Variationen-) Satze und dem phantastisch bewegten Scherzo (mit einem scharf kontrastierenden Trio) vorbereitet haben, Stimmungen, die allerlei seelische Hemmungen enthüllen und zu überwinden haben, bis die Coda des Satzes endlich in die kraftvolle Sphäre des Beginnes zurückleitet. Allein gerade in diesem, Brahms' Kraftgefühl so oft oder immer gesellten Gedenken des Zwiespaltes des menschlichen Lebens, das keine reine Freude kennt, liegt das Bezeichnende für Brahms' Art. Sie muß hinnehmen, wer dem Meister ganz gerecht werden will. Sie als unkünstlerisch zu verschreien, ist eine Torheit; nennt man sie gar schematisch oder launisch und eigenbrötlerisch im tadelnden Sinne, so muß doch für Brahms wie für jeden philosophischen Kopf das Recht in Anspruch ge-

nommen werden, die Welt mit eigenen Augen ansehen zu dürfen. Daß Brahms sie keineswegs schlechtweg für detestabel hielt, was Goethe an Beethovens Weltanschauung erkennen zu müssen glaubte, hat Brahms ja oft genug bewiesen, als daß solches Meinen seinem Schaffen als dem Ausdrucke seiner Lebens- und Kunstauffassung bei passenden und unpassenden Gelegenheiten immer wieder entgegengehalten werden dürfte.

Opus 88. Wird man auch bei diesem Trio wiederum auf Beethovens Kunst als seinen geistigen Mutterboden geführt, so nicht minder bei Betrachtung des wunderbaren Fdur-Streichquintetts Opus 88, das Brahms 1881 geschrieben und 1883 bei Simrock veröffentlicht hat. Es ist sicherlich kein Zufall, daß sich gerade dies Quintett ganz besonders in die Herzen des Publikums hineinmusiziert hat; die architektonische Gliederung ist von kristallener Klarheit, die Gedanken fließen eben und schön entwickelt dahin und das Ganze, zu Beginn auf einfachster Grundlage und volkstümlichem Empfinden ruhend, entwickelt sich in strengster Folgerichtigkeit der Ausführung der beiden führenden Gedanken im ersten Satze über den in auffallender formaler Neuerung zweimal durch Zwischensätze unterbrochenen Grave ed appassionato-Satz zum Finale, einem Prachtstücke geistig belebter Polyphonie und wohlig kräftigen Behagens, dem sich — die Parallele zu den kontrastierenden Zwischensätzen des zweiten Satzes springt klar in die Augen — als zweites Thema ein zarter sinnender Gedanke angliedert. Auch dieses kraftvoll in fugierender Weise einsetzende Finale führt nicht zum Ausklingen in Siegesfreude und Jubel, das hier keinen Sinn hätte; über dem Schlusse liegt es wie goldner Schein abendlichen Friedens, eine Stimmung, die, psychologisch durch das wundervolle Cisdur-Grave vorbereitet, das herrliche Werk erst krönt.

Es ist eine ganz andre Sphäre, in die uns diese Werke einführen; nichts von Kampf, Aufruhr und wildem Zweifel lebt in ihnen. Aus dem Gefühle der Stärke erwächst die Sehnsucht nach der Stille, der tiefe Wunsch des Sichbescheidens, edle Resignation. Solche Stimmungen haben nichts mit irgendwelchem Nachlassen körperlicher oder geistiger Kräfte zu tun. Gerade Brahms, der ja keine Kämpfernatur nach außen hin war, der alles das, was ihm das Leben an Schwerem zutrug, in sich selbst zum Entscheiden brachte, gerade ihm mußten derartige psychische Regungen und Zustände besonders nahe sein. Was kann der Mensch, der sich des Gegensatzes zwischen Welt und Ideal im Innersten bewußt ist, aus diesem Bewußtsein und dem seiner Kraft für sich selbst Höheres als eben den Frieden in der Brust erhoffen? Wir werden dieses Hervortreten resignierten Sinnens in Brahms weiterhin immer stärker erkennen. Freilich war sein Weg zu grau pessimistischem Empfinden noch weit und Rückfälle in leidenschaftlich bewegtes Fühlen stellten sich ihm immer wieder ein. Aber wir sehen hier doch einen der Verbindungsfäden zum Schaffen seiner letzten Jahre sich allmählich immer stärker anspinnen.

Opus 89. Als Opus 89 wurde Brahms' auf Goetheworte 1882 komponierter „Gesang der Parzen" für sechsstimmigen Chor und Orchester 1883 bei Simrock veröffentlicht. Brahms widmete ihn dem Herzog von Sachsen-Meiningen. Eine der merkwürdigsten Schöpfungen der Musikliteratur! Brahms hat die Unterschrift des Gesanges „So sangen die Parzen" in eigenartiger, verschleierter Weise dem Ganzen beigefügt; so wird das erschütternde Bild von der Größe und Härte der Götter, wie Kretzschmar mit Recht hervorhebt, nachträglich in die Beleuchtung einer Vision gerückt. Es besteht eine gewisse innere Verbindung des Parzengesanges mit dem

Schicksalsliede. An dies erinnern dann auch einige Nebengedanken der Musik. Auch der Zusammenhang der beiden Dichtungen ist leicht erkenntlich: unnahbare Götterruhe und harter Menschenkampf, unbarmherzige Mitleidlosigkeit der Ewigen und bleiche Furcht der Endlichen. Mit der starren Größe der antiken Vorstellung konnte Brahms auch hier nicht zurechtkommen. Wiederum stellte er ihr sein christliches Gefühl entgegen, suchte es ihr zu vereinen; mit schreckenden Tönen setzt das Orchester ein, antiphonisch beginnt der Gesang „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht". Dies Thema begleitet einen großen Teil des Hauptabschnittes des Parzengesanges. Wenn nun beim zweiten, abschließenden Teile, der mit dem herrlichen sechsstimmigen a-cappella-Gesange auf die Worte „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge" beginnt, die Musik sich in wehmutvoller Klage ergeht und die Erinnerung an ein seliges Einst heraufführt, wenn das Wort der Parzen noch bei den Göttern weilt, während den Menschen ihr Mitleid gilt, so gibt das der Einheitlichkeit des Werkes einen Riß, tut Goethes hier ganz antik erfaßten Worten Gewalt an. Man erkennt leicht, daß dies Verfahren nicht einmal äußerlich dem im „Schicksalsliede" gleich ist; dort stellt sich Brahms, so sehr ihn die Idee ergreift, doch außerhalb ihrer, um gewissermaßen seine persönliche Stellung zu offenbaren, während er sie hier an den Worten der Dichtung, die an sich andres besagen als seine Musik, darlegt. Das kann ja gar keinem Zweifel unterliegen, daß diese Worte: „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern und meiden, im Enkel die ehemals geliebten, still redenden Züge des Ahnherrn zu sehn" — sich mit der milden Weichheit von Brahms' Tönen nicht decken. Den Gedankenkreis der Goethes Iphigenie entnommenen Worte folgerichtig zu durchdenken, war Brahms' Natur

nicht geschaffen, wie man gewöhnlich sagt. Das ist sicherlich eine falsche Auffassung der Sachlage. Intellektuell bestand ganz gewiß keine Schranke. Sie wurde für Brahms ohne jede Frage höchstens durch sein starkes Gefühlsleben aufgerichtet. Und hätte er am Ende sich nicht, wären ihm wegen der dualistischen Zersplitterung seines Parzengesanges Vorstellungen gemacht worden, gar — auf Goethe selbst berufen können? Ist das herrliche dramatische Gedicht nicht voll von gemäßigten Gefühlen und Sehnsucht nach Ruhe und Stille, nicht, wie der Dichter sich, seiner Schöpfung innerlich entwachsen, später gegenüber Schiller spottender Weise aussprach, „verteufelt human"? Auch Goethes Drama ist, nur nach antikem Maße bewertet, nicht streng einheitlich. Bei Brahms' Komposition des Parzengesanges ist freilich an die Stelle des allgemein Menschlichen die (latente) christliche Anschauung getreten. Doch am Ende sind beide, Goethes und Brahmsens, Auffassungen ja auch wohl identisch. Nur empfinden wir den Widerspruch der beiden Teile in Brahms' Werk stärker, weil er sich auf einen knappen Raum zusammendrängt und nicht wie in der großen geistigen Sphäre des Dramas seine innere Begründung erfährt. Daß Brahms sie aber völlig beherrschte und aus ihr die innere Berechtigung des Aufbaues und der seelischen Gestaltung seiner Schöpfung entnahm, halte ich für durchaus unanfechtbar, womit freilich der innere Riß in der Komposition nicht verdeckt wird.

Opus 90. Wir gelangen zur Betrachtung der dritten Symphonie (Opus 90), die Brahms 1883 komponierte und ein Jahr später bei Simrock veröffentlichte. Kretzschmar sagt von ihr, sie entwickle das Bild einer Kraftnatur, die trübe Gedanken und sinnliche Lockungen gleich entschieden abwehre. „In der Darstellung dieses Vorwurfs verfährt sie aber insofern ungewöhnlich, als die Stelle der Konflikte am Ende

der Komposition liegt." Hermine Spies, die früh verstorbene geniale Liedersängerin, berichtet, das Werk sei hauptsächlich im Taunus, in Wiesbaden, geschaffen worden und Waldweben und Waldschatten lebten darin. Daran ist etwas Wahres, aber neben wechselnde Beleuchtung und schwärmerisches Sehnen tritt frohgemutes, frisches Wagen, und so mag man mit K. Nef in der dritten Symphonie wohl das orchestrale Seitenstück zum Zyklus der Magelonenromanzen und damit ein romantisches Werk erkennen, nur daß sie doch gegenüber dieser Schöpfung ein bedeutsam gefestetes inneres Leben, eine kräftigere Haltung zeigt. Trotzdem die Symphonie uns wiederum den Brahms zeigt, in dem aus dem Bewußtsein seiner Kraft und der Endlichkeit auch des leuchtendsten Tages das Verlangen nach Frieden erwächst. Es gibt kaum eine zweite Schöpfung des Meisters, die so als Bekenntniswerk seiner persönlichen Art erschiene, und so darf die Fdur-Symphonie als Krone seines Wirkens bezeichnet werden, zumal sie im Gegensatze zur ersten Symphonie das besondere Ethos von Brahms' Musik restlos enthüllt, was dort, wo uns die Siegesstimmung etwas gewaltsam herbeigeführt erschien, nicht der Fall war. In der dritten Symphonie spricht Brahms als einer, der mit sich selbst und der Welt im reinen ist, in der ersten als einer, der weder sich noch die Welt schon ganz überwunden hat. Kampfstimmungen brausen freilich auch durch diese Symphonie; der geistige Dualismus mußte in die sinnliche Erscheinung treten, damit das Resultat, männlich ernste Ergebung, als Ausdruck der Brahmsschen Persönlichkeit klar erkenntlich werde.

Stilistisch ist die Symphonie von höchster Klarheit der Gliederung. Sie weicht von der herkömmlichen Art, den Kulminationspunkt in die Durchführung zu verlegen, ab und stellt die Themengruppe bedeutungsvoll in den Vorder-

grund. Das hat selbstverständlich einen tieferen Grund: die drei ersten Sätze bieten sozusagen das geistig-seelische Material für die besondere Atmosphäre der Fassung des Finales, sie sammeln die inneren dynamischen Kräfte, die dort zur Entladung kommen. Wiederum wird ein Mottomotiv, das des Anfanges des ersten Satzes (Flöte, Kontrafagott, Trompeten und so weiter in Takt 1 ff.) für das gesamte Werk von Wichtigkeit, drei gehaltene Noten, die durch die kleine Terz f—as und die große Sext as—f aufwärtsschreiten. Es ist in Wahrheit das führende, heldische Motiv der Symphonie und hat in deren Verlauf allerlei Wandlungen durchzumachen, die es triumphal, trotzig kämpfend, spielend neckisch, fried- und ruhevoll erscheinen lassen. Kalbeck hat dies f—a(s)—f als Wahlspruch des jungen Brahms „Frei, aber froh" gedeutet, dem Joachim den seinen: f—a—e, das ist „Frei aber einsam" entgegenstellte. Wir begegnen ihm in mancher Brahmsschen Komposition. Hier in der Symphonie wird es aufs ausgiebigste verwendet; ein großer Teil der Takte des ersten Satzes läßt es irgendwie erkennen, und auch weiterhin behauptet es eine weit über das Formale hinausgehende, psychologisch unschwer erfaßbare Stellung. Weitere Abweichungen vom herkömmlichen Formenbau werden sich aus der kurzen Übersicht über das ganze Werk ergeben.

Auch diese Symphonie ist, wie so unendlich vieles von Brahms' Werken, in ihrem Charakter durch die Dur-Moll-Haltung bestimmt. In großen Schritten, die bedeutsame Pausierungen trennen, beginnt das erste, energiegesättigte Thema des Satzes. Die Beziehungen zum führenden Motive liegen auf der Hand, und mit vollem Rechte betrachtet es Kretzschmar deshalb als einen Kontrapunkt zum Generalmotive des Satzes. (Vergleiche Takt 3 des Beginnes: Geigen und Kontrafagott.) Man muß dem Gedanken aber gleich-

wohl stärksten Eigenwert beimessen, der sich tonal und rhythmisch gleich bezeichnenderweise kundgibt. Ihm schließt sich ein wiederum in große Bogen gespannter zweiter Gedanke an; seine ruhige Führung wirft sich dem heißen Atem des ersten vergeblich entgegen. Andre Episoden schließen sich an; die Energie des Beginnes bleibt ungebrochen. Kurz vor dem Eintritt des zweiten Themas, in Takt 5 f. vor der $^9/_4$-Bezeichnung steht „das" Venusbergzitat, das Brahms gelegentlich verdacht worden ist. Es ist natürlich weder Plagiat noch Zitat — im Grunde genommen melodisch ein Gemeinplatz. Die Ähnlichkeit ist selbstverständlich Zufall. Derlei „Übereinstimmungen" ließen sich übrigens an mancher andern Stelle andrer Werke auch noch feststellen. Dann tritt das zweite (Klarinetten-) Thema auf, in Adur stehend und in den kleinen Raum einer Sexte verwiesen. Fast wie ein Volkslied aus fremden Zonen mutet es an und ist doch so kunstvoll wie möglich. Eine ganz erstaunliche melodische Kraft offenbart sich in seinen engen Grenzen; der naive Hörer wird gar nicht inne, daß es sich im Grunde genommen um eine viermalige rhythmisch-melodische Variante desselben Taktes handelt. Das Ganze ist wie ein kurz verflatterndes Traumbild. Dann kehren die Gedanken zu Kraft und Entschlossenheit zurück, die weichen Regungen werden verdrängt. Die Durchführung gestaltet sich gegenüber der Themengruppe kurz. Verwendet werden deren Schluß, das Motto und andres mehr. Ein Bild kraftgeschwellter Männlichkeit entrollt sich in ihr, die mit einer Konzentrationskraft ohnegleichen auch den Sinn des zweiten Themas ihren Zwecken dienstbar macht, indem sie es, in die Bratschen und Violoncelli verlegt, nach Moll wendet und ihm ein stark erregtes, durch Erweiterungen fast verzerrtes Aussehen gibt. Wie Brahms aus dem kecken, auch modulatorisch überaus fesseln-

den Treiben dieses Durchführungssatzes den Ausgang findet, ist ebenso packend wie künstlerisch schön. Abermals erklingt (im Horn) das Motto, weitet sich melodisch, und alles scheint in ruhigen Bahnen weiterzugleiten, bis die Bläser das Motto wie einen Warnungsruf abermals aufnehmen; die Ruhe war nur eine scheinbare, die Reprise setzt ein. Ihr Verlauf ist ein dem ersten Erscheinen gleicher, nur die Coda kündet nochmals besonders eindringlich die Bedeutung des Hauptthemas. Wenn der erste Satz dies Thema an seinem Schlusse anklingen läßt, in die Tiefe steigend und verklingend, so ist auch das wieder im Sinne der Psychologie des ganzen Werkes symbolisch zu deuten.

Das Andante ruht auf zwei Themen, deren erstes (Klarinette) in Cdur steht und einfach wie ein Volksgesang ist. Das Bild tiefen seelischen Friedens, das es enthüllt, wird in wenigen Variationen inhaltlich kaum, wohl aber koloristisch aufs wirksamste vertieft. Das zweite Thema (Emoll), von Klarinette mit Fagott angestimmt, kommt nicht hier, sondern erst im Finale zu thematischer Auswirkung. Ein eigentümlich ergreifender, mystisch dunkler Klang liegt über diesem Andante; er zieht wie nordischer Balladenton durch dies in seiner Grundfarbe weiche, an schweren Harmonien reiche Gebilde verträumten Sinnens.

Selbstverständlich ließe sich ein dunkelgetöntes Scherzo auch im Gedankenkreise dieser Symphonie denken. Brahms hat aber an seiner Stelle einen Poco Allegretto-Satz in Emoll vorgezogen, der den Übergang zum leidenschaftlich erregten Finale innerlich durch Kontrastwirkung vorbereitet. Das Violoncell beginnt den später von der ersten Geige aufgegriffenen weichen, gefühlsseligen Nachtgesang, dem Kretzschmar ohne rechten Grund einen gewissen Spohrschen Zug beilegt. Der Bau ist so einfach wie möglich, ebenso die

Instrumentierung. Der kurze Mittelsatz in Asdur gibt den Holzbläsern eine weiterhin von leichten Arpeggien der Streicher umspielte stilisierte langsame Tanzweise, deren Satzbildung beide Male durch einige wundersam harmonisierte Streichertakte begrenzt wird, ein Bild seligen, resignierten Erinnerns. Auch hier, so im Beginne der Hauptmelodie, die mit dem durchgehenden d seine kleine Terz anklingt, stößt man oft auf das vielfach veränderte Mottomotiv des ersten Satzes.

Das weit ausgedehnte Finale setzt mit unruhig huschenden Figuren der Streicher und Fagotte ein. Gärende Unruhe spricht aus ihnen, die gleich darauf rhythmisch umgebildet in die Flöten, Klarinetten und Fagotte überspringen, von schattenhaft vorübereilenden Sechzehntelbildungen in Bratschen und Celli begleitet. Beim Einsatz der Posaunen, denen sich Hörner, Fagotte und Klarinetten anschließen (A der Partitur) wird die Stimmung noch unheimlicher, gedrückter. Das klanglich stark verschleierte zweite Thema entstammt dem zweiten Satze. Und dann zerreißen plötzlich die Nebel: in wildem, trotzig jauchzendem Ansturme stoßen Streicher und Bläser den Kampfruf aus, der aus dem Motto gewonnen wird (B der Partitur), nochmals kehrt die drohend huschende Eingangsfigur zurück und abermals setzt der immer intensiver herausgeschmetterte Kampfruf ein, die rhythmische Bewegtheit verebbt jedoch rasch, Celli und E-Hörner stimmen frohgemut ihren kraftgeschwellten Päan in hellem Edur an. Aus diesem Materiale bildet sich der großartige Durchführungssatz, der seinen Gipfel da erreicht, wo dem zweiten Thema (in den Bläsern) sich die pfeilschnellen Achtelgänge der Streicher entgegenwerfen. Allmählich verklingt der wilde Ausbruch, und mit dem motivischen Materiale des Anfanges des Satzes in seiner zweiten Fassung (Holzbläser und Strei-

cher) geht das Finale in seine breite Fdur-Coda über. „Die Komposition lenkt in ein Sostenuto über, dem die Schönheit des Regenbogenhimmels eigen ist." An Stelle dieses Kretzschmarschen Vergleiches könnte man im Hinblick auf die leicht wogenden Figuren der Geigen und Violen auch an ein andres Naturbild, Waldschatten und Quellrauschen, bei den nun zum Ausdrucke des Friedens gewandelten beiden ersten thematischen Gedanken des Satzes an den Helden denken, der sich diesen Frieden in seinem Innern erkämpft hat. Das mag wohl auch das den Schluß krönende heroische Mottomotiv besagen wollen.

Betrachtet man den Entwicklungsgang dieser dritten Symphonie im ganzen, so muß man sie mehr als der Eroica Beethovens dessen fünfter Symphonie an die Seite stellen; auch dort dienen ja die voraufgehenden Sätze wie hier als Vorbereitung des letzten. Doch sind der Unterschiede beider Werke so viele, daß von einem Vergleiche, der übrigens auch auf andre Schöpfungen des älteren Meisters ausgedehnt werden könnte, ernstlich nicht die Rede sein darf. Brahms' Symphonie steht auf eigenen und festen Füßen, ein hochragendes Denkmal seiner Künstlerschaft und seiner Lebensanschauung, die er sich in hartem Ringen mit den dämonischen Mächten in seiner Brust errungen hat.

Opus 91 bis 97. Zwischen der dritten und vierten Symphonie stehen Gesangswerke: Opus 91 (Gesänge für Alt mit Bratsche und Klavier, beide, „Gestillte Sehnsucht" und „Geistliches Wiegenlied" wundervolle seelische Tongemälde bietend), Opus 92 (die schon angeführten Vokalquartette), Opus 93a (Lieder und Romanzen für gemischten vierstimmigen Chor, die Ernst und Scherz, und im letzten, „Beherzigung", ein kunstreichst gesetztes Bekenntnis von Brahms bieten), Opus 93b (Tafellied für sechsstimmigen gemischten

Chor, den Freunden in Krefeld gewidmet, eine schelmische, geistreiche und überaus anmutige Schöpfung, die kaum jemand kennt), Opus 94 (Lieder, darunter das überwältigende „Steig auf, geliebter Schatten" und die wundervolle Sapphische Ode), Opus 95 (Lieder: „Das Mädchen", — auch als Chorlied bearbeitet — „Der Jäger", das Seitenstück zum „Schmied", „Mädchenlied" und andere mehr), Opus 96 (Lieder: „Der Tod, das ist die kühle Nacht," das schöne, aber nicht tiefgehende „Wir wandelten" und andere mehr), Opus 97 (Lieder: Der zarte Trauergesang „Nachtigall" und andere mehr). Die Lieder wurden in der Zeit von 1880 (und früher) bis 1884 geschaffen und 1884 bis 1886 bei Simrock verlegt.

Opus 98. Im gleichen Verlagshause kam auch die vierte Symphonie, die in beiden Vorjahren entstanden war, 1886 als Opus 98 heraus. Sie gehört zu den schwerst eingängigen Werken des Meisters. Das Sinnende, Kontemplative, das wir als eine aufs stärkste hervortretende Seite in Brahms erkannten, erfüllt ihren ganzen Organismus. Ist die dritte Symphonie voll von innerer Dramatik, so ist die vierte die reflektierende, schwerblütige. Im Ausdruck und im technischen Aufbau. Jener ist durchaus auf ernste Gedanken, dieser auf kunstreichste Gliederung und Wiederbelebung alter Form gerichtet. Daß hierin die einfache Folgeerscheinung der Tatsache, daß sich Brahms aufs stärkste in die Vergangenheit seiner Kunst hineingelebt hatte, festzustellen ist, liegt auf der Hand. Was die Musik alter und neuer Zeit (im Hinblick auf diese wollen wir des Leit-(Motto-)Motivs gedenken) an wertvollen Kunstmitteln hervorgebracht hatte, prüfte Brahms mit strengstem kritischem Blick, um es zu verwenden oder zu verwerfen. Das war das Neuland, das er neben dem von ihm direkt Beigebrachten seiner Kunst gewann. Es ist abge-

schmackt, in solcher Wiederbelebung künstlerischer Gestaltungsweise der Vergangenheit, also in dem, was wir das Renaissancewerk von Brahms heißen können, etwas Rückständiges oder gar Altersschwaches sehen zu wollen; ein Blick auf die Entwicklung der Kunst über Brahms hinaus zu Reger würde eine derartige Annahme sofort widerlegen. Und nicht minder die dieser entgegengesetzte Musik der Moderne, ob sie sich nun alte primitive oder raffinierte exotische und andre Ausdruckskräfte nutzbar zu machen sucht.

Kalbeck hat die Symphonie mit Brahmsens italienischer Reise von 1881 in Verbindung gebracht. Das ist vielleicht möglich; aber dann hallen die Erinnerungen nur in allgemeinen, keineswegs in italienisch ausgeprägten Zügen in dem Werke nach und sicherlich sind sie nur der Anstoß gewesen, die die Symphonie durchziehenden Gedanken an Vergangenes auf die eigene Person zu lenken, denn auch sie ist voll vom persönlichen Wesen des Meisters, das hier als Ausdruck der Schwermut seine schärfste Ausprägung erhalten hat. Das schließt Gegensätze, auch solche plötzlich auflodernder Begeisterung, keineswegs aus. Wie sie, durch lebendiges Erinnern geweckt, durchaus natürlich sind, so nicht minder psychische Rückschläge, wie sie sich durch unwillkürlich einsetzenden Vergleich mit der Gegenwart von selbst ergeben. Kretzschmar sagt von der vierten Symphonie, sie gehöre dem Kreise subjektiver Tondichtungen nur halb an und sei zum andern Teile Programmusik in der Art von Mendelssohns Amoll- oder Gades erster Symphonie. „Letzterer nähert sie sich unmittelbar, sie teilt mit ihr den Balladenton der wichtigsten Themen, erzählt zuweilen begeistert und lebendig aufflammend, vorherrschend aber wehmütig und ergriffen von alten Zeiten und von dahingesunkenen Geschlechtern. Sie ist ein großes Herbstbild, ein geschichtlich stilisiertes Lied

von der Vergänglichkeit, eine Komposition über das Thema der menschlichen Nichtigkeit, das Brahms zu betrachten so wenig müde wurde wie vordem Sebastian Bach."

Wenn, wie geschehen, behauptet wird, der erste Satz entwickle sich aus einem Motive, so ist das falsch; der Eingang des Allegro non troppo bringt gleich zu Anfang in den Geigen eine breit ausgedehnte, zuerst konsequent auftaktig geordnete Melodie, die sich in drei ungleiche Abschnitte gliedern lassen würde und nach Klagen und Seufzern klingt. Der elegische Grundton ist damit festgelegt. Ihre (überleitende) Wiederholung zeigt sie rhythmisch umgeändert, in der Stimmung noch trüber. Ein kurzer, scharfer Übergang führt zum Dominantdreiklang von Hmoll, der zunächst als tonischer Durklang von Fisdur empfunden wird, bis die unisone Linie in Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern in der Triole des ersten Taktes das entscheidende d anklingt: auch diese ritterliche Fanfare erscheint somit gedämpft, ein Bild aus alten Tagen, um das die Zeit einen leichten Schleier gewoben. Es löst eine wundervoll beseelte, schwungkräftige Melodie der Violoncelli aus (C der Partitur), die gleich darauf die Geigen aufnehmen, um mit ihr sodann die dem Holz verbleibende Fanfare zu vereinigen. Diese Fanfare spielt auch weiterhin in dem wechselnden Ausdruck eine bestimmende Rolle. Da sie auch im zweiten und dritten Satze in stark umgebildeter Form auftritt, kann man sie mit Kretzschmar das Mottomotiv der Symphonie heißen. Die Durchführung ist sehr kurz gehalten; sie unterstreicht im wesentlichen den elegischen Charakter des ersten Abschnittes der Symphonie. Der Ausdruck steigert sich zu höchstem Schmerze. Diese Entwicklung muß sich auch psychologisch folgerichtig auf die Reprise auswirken, die den Satz fortissimo mit dem vollen Tonkörper zu Ende führt. Wächst sich der elegische Ton des

Beginnes geradezu zu herrischem Trotze aus, so ist dies Aufbegehren im höchsten Sinne als tragisch zu bezeichnen; der Wille strafft sich gegen das Schicksal, doch wir fühlen, daß ihm die Kraft zum Siege fehlt. Das ist die fahle Herbststimmung, die über dem Satze liegt. Die Fülle satztechnischer Einzelheiten zu verfolgen, liegt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Betrachtet man den Satz näher, so wird man die absolute Geschlossenheit seines Organismus bewundern müssen.

Der zweite Satz wird auf der Dominante von Amoll mit einem Hornsatze, den Fagotte, Oboen und Flöten aufnehmen, eröffnet; wenn dann die Geigen das wie müde träumende Motiv in Edur melodisch weiten, so erkennen wir den schon vorher leicht angedeuteten Zug des Beginnes in der phrygischen Tonart. Auch das Edur wird sogleich in ihrem Sinne weitergeführt durch die Linie e—d—c—h, wodurch sich der schon bei Beginn des Satzes erkennbare erzählende Ton romanzenartig zuspitzt. Wiederum ein Bild aus vergangenen Zeiten. Den sozusagen objektiven, erzählenden Ton dieses Hauptsatzes löst der ganz subjektiv gefärbte des Mittelsatzes (B der Partitur) ab; hier erblüht reges, starkes Wesen in wundersamer melodischer und harmonischer Fülle. Doch auch die Klage über die trügerischen Bilder stellt sich ein und der geheimnisvolle, das lichtvolle Edur aufs stärkste dämpfende, harmonische Feinheiten und melodische Schönheiten in reicher Fülle bietende Satz geht mit dem Eingangsmotiv zu Ende. Wer wollte den Sinn des Andante in seinen einzelnen Zügen zu deuten unternehmen! Aus alten, unnennbaren Tagen steigen manche liebe Schatten auf, deren das Herz in Wehmut gedenkt.

Diese Wehmut senkt ihre Schatten auch in das stürmisch wilde Allegro energico e passionato, den dritten Satz, dem

der englische Brahmsbiograph Fuller-Maitland Vornehmheit abgesprochen hat, ein Urteil, würdig des Landes, in dem jemand nicht einmal von Herzen laut lachen darf, ohne seine Gesellschaftsfähigkeit einzubüßen. Andre finden die Lustigkeit des Satzes fast erschreckend. Auch dies Wort ist abzulehnen, hat es gleich den Schein der Berechtigung für sich durch die rücksichtslose, geräuschvoll polternde und derbe Art dieses an Stelle eines Scherzo stehenden Satzes. Strömt er die Gedanken eines wirklichen Scherzo aus, entstammt er der geistigen Sphäre des Humors, die Freude und Leid ins Leben rufen? Gewiß ist das der Fall, da gleich in das grob einsetzende Hauptthema ein dumpfer, tiefgelagerter Dreiklang auf F als furchtbarer Gegenschlag hineinfällt, ein Widerspiel gegensätzlicher Gedanken, das der Satz noch manchmal in andrer Form aufweist. Und doch ist der Humor dieses Satzes nicht echt; er macht die Seele nicht frei. Gehört der Geist, der aus dem robust ungestümen Thema aufsteigt, auch zu den Schatten, die Brahms aus der Vergangenheit nahen? Wenn dem so ist, so möchte ich in diesem Thema ein Erinnern an Brahmsens erste Musikantenzeit mit ihren unliebsamen Nebenerscheinungen, aber auch gleichzeitig deren Ironisierung sehen, was, denke ich, den grimmen Humor des Gedankens erklären würde. Man bemerkt leicht, daß der Baß zu ihm die Umkehrung der Figur bildet, die nachher als selbständige Bildung auftritt, bemerkt ferner die vielerlei rhythmischen Gebilde und Figuren, die allesamt von organischer Bedeutung werden, erkennt sodann unschwer auch das umgeformte Rittermotiv und sieht gleichfalls, wie auch hier, was schon im ersten Satze zu Anfang auffallend in die Erscheinung trat, sich alles zu einem aufs festeste verbundenen Organismus zusammenwebt; wie Brahms auch seine Begleitstimmen dem thematischen Materiale entnimmt, ist da-

bei besonders zu beachten. Die formal einfache Gliederung des Satzes führt zu einem in Gdur stehenden zweiten Thema (Takt 12 vor C der Partitur); wer seinen Gang aufmerksam verfolgt, erkennt seine Herkunft aus dem hier ins Graziöse gewendeten Ritterthema aus dem ersten Satze ohne Mühe. Doch sein Abschluß führt nach Moll — auch hier trübt sich also das heitere Bild bald. Der harmonisch gleichfalls archaisierende Satz baut sich nur aus diesen Themen auf, greift aber auch als auf kontrapunktierendes Begleitstimmenmaterial auf einiges aus dem ersten Satze zurück.

Das Finale (Allegro energico e passionato) ist unbedingt als eines der größten Meisterwerke der Kunst anzusprechen. Brahms war ohne Frage nach Beethoven und vor Reger der bedeutendste Beherrscher der Variationentechnik. In diesem Finalesatze hat er es fertig gebracht, der in vollendetster Weise erfüllten Form der Ciaconna (Variationen auf einer stets gleich oder doch fast gleich bleibenden Basis) die des ersten Sonatensatzes zu gesellen. Wäre das nur ein rein im technischen Sinne von ihm gelöstes Problem gewesen, so würde man es schon bewundern müssen, aber gerade der geistige Gehalt dieses Satzes darf gewaltig genannt werden, und so wird neben das Staunen über die kunsthandwerkliche Kraft die Ehrfurcht vor der künstlerischen Höhe treten. Ganz in dies Werk vollendeter Meisterschaft hineinzuwachsen ist nicht eben leicht; die Variationenreihe umfaßt dreißig Veränderungen über dem zuerst von den Bläsern vorgetragenen Ciaconnathema, das einen auf acht Takte gedehnten Tonleiterabschnitt darstellt. Die erste Variation bringt das Thema in der ersten Geige pizzikato, die zweite verlegt es in die Bratsche, während Oboen und Klarinetten mit einer sinnend ernsten Weise das erste Thema der den ganzen Satz gleichfalls einkleidenden Sonatenform anstimmen. Die dritte

Variation gibt das Ciaconnathema wieder der akkordisch führenden ersten Geige, während die Bläsergruppen sich in energischen Vierteltönen ergehen. Weiter führt das Fagott das Thema, von den Streichbässen gestützt. Der Satz gewinnt an rhythmischer Unruhe, die sich steigert, wenn der Kontrabaß die Führung übernimmt; schon hier ist es für den Hörer nicht leicht, das Ciaconnathema zu verfolgen, leichter, wenn es in der folgenden Variation in verdreifachten Werten und am Schlusse leicht ausgebuchtet gleichfalls im Kontrabaß erscheint. Die Fülle der Veränderungen in den freien Stimmen ist erstaunlich, um so erstaunlicher, als ja die Gefahr musivischer Zersplitterung bei der kurzen Themenfassung in drohender Nähe lag. Die elfte Variation (Partitur Eulenburg Seite 127) setzt das Thema in den $^3/_2$-Takt; es erscheint in ausdrucksvoll klagende, unruhvolle Flötengänge gebettet, während das stark verkleinerte Orchester akkordisch leicht stützt. Dann wendet sich der Satz nach Edur, die rhythmische Fassung atmet Ruhe, Klarinette und Oboe beginnen alternierend eine fromme Weise, die vierzehnte Variation steigert den feierlich religiösen Ton in weihevollen Posaunenklängen. Die Variationenreihe hat bis hierher eine große Anzahl wechselnder Stimmungskreise durchlaufen vom tiefsten Schmerz bis zur feierlichen Andacht eines gottergebenen Gefühles. Es lag nicht in Brahms' Absicht, das Werk auf diesen Gipfel zu führen, auf dem die Gegensätze des Lebens versöhnt und ausgeglichen worden wären. Sie sollten vielmehr nochmals und in verstärktem Ausdrucke zur Erscheinung kommen, um dem ganzen Werke den elegisch pessimistischen Grundton zu wahren.

Nach einem überaus geheimnisvoll wirkenden Trugschlusse beginnt das Ciaconnathema abermals. Und mit ihm die Reprise des Sonatensatzes, dem, was zu beachten ist, der

Durchführungssatz im eigentlichen Sinne fehlt, obwohl der als erstes Thema bezeichnete Gedanke im Satze mehrmals auftaucht. Die vierzehn Variationen der Reprise bringen, wie schon angedeutet, die Wiederholung keineswegs notengetreu, im Ausdrucke vielmehr gewaltig gesteigert und zu plastischer Größe leidenschaftlich bewegter Gedanken und Bilder erhoben, deren dämonische Kraft den Hörer aufs tiefste erschüttert. Und dann kehrt plötzlich Ruhe in das stürmisch schlagende Herz ein und selbst ein Hoffnungsstrahl leuchtet auf, freilich nur, um rasch wieder zu verlöschen. Der Rest ist Ergebung — nicht eine fatalistische oder feminine, denn auch der trotzige, harte und herbe Brahms kommt in der Coda nochmals zu Wort: sich, seine Persönlichkeit, hat er aus der Brandung des Lebens gerettet, hat sich ihrem Willen niemals gebeugt, ist ein Eigener und ein Ganzer geblieben. Brahms hat den Finalesatz seiner vierten Symphonie ganz besonders geliebt; liegt in ihrem Persönlichkeitsgehalte der Grund dafür? Sicherlich mehr als in dem technischen Kunststücke, das er mit ihm gelöst hat.

Opus 99 und 100. Brahms' nächste Werke gehören der Kammermusik an: die zweite Sonate für Klavier und Violoncello (Fdur, Opus 99, Simrock 1886), ein von tiefster Leidenschaft und Tatkraft erfülltes Werk des Pathetikers Brahms, die Adur-(„Thuner") Sonate für Violine und Klavier (Simrock 1887, 1886 komponiert), die schönste des Meisters; als er sie schuf, hat er auf Erde und Himmel geschaut und aus lachender Landschaft, glücklichen Menschen und goldenem Abendschein, der ernste Gedanken wecken mag, dies wunderbar einheitlich gestaltete Werk gewonnen. Die drei ersten Noten des führenden Themas gelten auch heute noch ganz klugen Köpfen als ein Raub an Walthers Preislied aus den „Meistersingern". Brahms liebte dies

Werk Wagners sehr, aber der Lenz am Thuner See wird den Gesang seiner Sonate wohl für ihn gesungen haben.

Opus 101. Als drittes Werk dieser Gruppe ist das Trio in Cmoll (Opus 101, Simrock 1887) zu nennen, an dem Brahms seit etwa sieben Jahren gearbeitet hatte. Es gilt mit Recht nach seiner formal gedrungenen Anlage und der Schärfe seiner Gedanken für das bedeutendste der drei Klaviertrios. Wundervoll, wie das erste Thema des Allegro energico von Kraft strotzt und tiefstes seelisches Regen das klangreiche und schwungvolle zweite durchglüht. Das Scherzo mischt heterogene Elemente phantastischer und volkstümlicher Art zu eigentümlich mystischer Wirkung, das Andante ist ganz stilisiertes Volkslied trotz der Gliederung in $^3/_4$ und zweimal $^2/_4$ und die andre in Quintupeltakte, Wechsel von $^9/_8$ und $^6/_8$. Das Finale kehrt wohl zur geistigen Atmosphäre des ersten Satzes zurück, doch steht das zweite Thema dem ersten nach. Gewaltig ist die abschließende breite Coda. Der Eintritt des nach Dur gewendeten Hauptgedankens wirkt wie ein Sonnenstrahl aus dunkeln Wolken.

Opus 102. Brahms' Opus 102, das Konzert für Violine und Violoncell aus dem Jahre 1887, kam bei Simrock ein Jahr später heraus. Das Werk ist für Hausmann, den genialen Cellisten des Quartettes Joachims und auch für diesen selbst geschrieben. Es erfordert zwei geistig und technisch völlig ebenbürtige Spieler und ist deshalb wohl so selten öffentlich zu hören, was im Hinblick auf seine leichte Eingängigkeit und seine Wirkung auf das Publikum zu bedauern ist. Was Brahms zu dem hier zu behandelnden Probleme hinzog, war wahrscheinlich der Wunsch nach Wiederbelebung des Gedankens des „Concerto grosso". Brahms stellt beide Soloinstrumente (nur zuweilen dominiert das Violoncell) in ein koordiniertes Verhältnis. Das führt wieder, und besonders

bei des Meisters besonderer Neigung, mit Notwendigkeit zum mehr oder weniger polyphonen Spiele und gelegentlich zu starker Mehrstimmigkeit; beide Instrumente erreichen an einzelnen Stellen fast die klangliche Wirkung eines Quartettes. Das formal überaus klar gegliederte Doppelkonzert (im ersten Satze geht nach kurzer, das Hauptmotiv festlegender Orchestereinleitung ein kraftvolles Rezitativ voran, dem erst der das nächste Material aufstellende breite Orchestersatz folgt) kann nur dann richtig gewürdigt werden, wenn man sich des Gedankens an den allezeit pessimistischen Grübler und Weltschmerzler Brahms gründlich entschlägt und sich darauf einstellt, daß auch eine stetig mit sich ringende Natur gar wohl von der Faustsehnsucht, Mensch mit Menschen zu sein, erfaßt werden kann. Alles erscheint, nachdem einmal der Ausgang aus dem pathetischen Beginne gewonnen ist, auf allgemein menschliche Art in diesem Konzerte eingestellt. Auch die kontrapunktische Arbeit, die Brahms zur zweiten Natur geworden war, beugt sich ihr, ja, das Werk zeigt einen gewissen Spieltrieb, ohne indessen doch zum Virtuosenstücke äußerlicher Aufmachung zu werden. Pathetisch eindringlich tritt das erste Thema, dessen Kopf im Verlaufe vielfach aufragt, vor uns hin, in ruhig schönem und anmutig zierlichem Gange und in wahrer Sonntagsstimmung schreitet das zweite einher, die Durchführung ist von schlagender Ausdruckskraft, die Reprise gekürzt. Wiederum bemerken wir die organische Geschlossenheit des Ganzen. Der zweite Satz ist wie eine Volksromanze schlicht und warm gestaltet, das Finale greift die geliebte ungarische Musik auf und sprüht nur so von fröhlichem Übermut, Eifer und Kraft. Das Konzert entstammt dem glücklichen Sommer 1887 am Thuner See.

Opus 104. Der Zigeunerlieder (Opus 103) wurde bereits gedacht. Als Opus 104 veröffentlichte Brahms bei Simrock

1889 Gesänge für gemischten Chor, die sich am ungezwungensten der Sphäre seines Opus 94 anschließen lassen. Der resignierende Brahms spricht aus ihren wundervoll weichen, dunklen und mit höchster Kunst verbundenen Klängen. Schwer wäre es, die fünf Chöre (Nachtwache 1 und 2, Letztes Glück, Verlorene Jugend, Im Herbst) ihrem künstlerischen Werte nach zu ordnen. Daß sie fast nirgendwo mehr zu Gehör gebracht werden, ist kein Ruhmesblatt unsrer deutschen gemischten Chorvereine.

Opus 105 bis 107. Die nächsten Werke (Simrock 1889) bieten Lieder: Opus 105 die in vollendeter, charaktervoller Schönheit und Ausdrucksgröße erscheinenden „Wie Melodien", „Immer leiser", „Klage", „Auf dem Kirchhof", „Verrat", Opus 106 enthält das prächtige „Ständchen" und das packende „Ein Wanderer". Die andern Lieder wollen weniger besagen und behagen. Aus Opus 107 ist vor allem der genial entworfene „Salamander" zu nennen.

Opus 108. Brahms' dritte Violin-Klavier-Sonate wurde 1887 geschaffen und zwei Jahre später als Opus 108 durch Simrock herausgegeben. Sie ist dem treuen Freunde und Förderer von Brahms' Kunst, Hans v. Bülow, gewidmet. Die Sonate ist voll von Leidenschaft. Im ersten Satze erscheint sie zum Teil noch verhalten, weicht im zweiten zurück und entladet sich, nachdem sie im dritten sich in seltsam phantastische Klänge versteckt hat, die man sehr unglücklich mit Elfenreigen in Verbindung gebracht hat, im Finale. Das Werk gehört zu denen, die als vorwiegend durch reflektierende und kombinatorische Kräfte gestaltet bezeichnet werden. Daß als ursprünglich empfunden vor allem der langsame, tiefatmige Satz zu gelten hat, ist unbestreitbar. Aber die andern ohne weiteres ins Gebiet des Erarbeiteten zu verweisen, ist zu viel getan. Das Werk zeigt knappe Form-

gebung und eine männlich starke, wenngleich herbe Haltung. Die stilistische Behandlung des Materials weicht von der Intimität der Adur-Sonate merklich ab; sie weist mehr auf den Konzertsaal als auf häusliche Kreise.

Opus 109. Die beiden nächsten Kompositionen (Simrock 1890) gehören der Vokalmusik an. Opus 109 enthält die Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen gemischten Chor a cappella, die Brahms dem Hamburger Bürgermeister C. Petersen zueignete. Petersen hatte ihm den Hamburger Ehrenbürgerbrief überreicht. „Unsre Väter hofften auf dich; und da sie hofften, halfest du ihnen. Wenn ein stark Gewappneter seinen Palast bewahret, so bleibet das Seine in Frieden. Aber ein jegliches Reich, so es mit ihm selbst uneins wird, das wird wüste, und ein Haus fället über das andre. Hüte dich nur und bewahre deine Seele wohl, daß du nicht vergessest der Geschichte, die deine Augen gesehen haben ... und sollst deinen Kindern und Kindeskindern kund tun": das gekürzte Zitat des Textes genügt, das für uns Heutige Unzeitgemäße der wundervollen Schöpfung der Text- und Gedenksprüche zu betonen. Mit dieser Schöpfung tritt wieder der Patriot Brahms vor uns hin, der treue Warner seines Volkes. Wie es einst auch Beethoven getan hatte und Schumann liebte, hat Brahms hier die üblichen italienischen Vortragszeichen durch deutsche ersetzt. Auch diese Komposition ist ein Zeichen des tiefen Einlebens ihres Schöpfers in die technische und gedankliche Welt der früheren großen Chorlyrik. Händel, Bach und sein Vorgänger Schütz wie die Meister des alten venezianischen Doppelchorsatzes erscheinen zu neuem Leben geweckt in diesem Poly- und Homophonie mischenden und in leuchtende Klangpracht kleidenden Werke, in dem ein männlich starkes, seines Volkstums frohes Herz schlägt. Es liegt nahe, die

Fest- und Gedenksprüche mit dem Triumphliede zusammenzustellen, doch bergen sie einen weit tieferen geistigen Gehalt. Und das ist bezeichnend; die großen Ereignisse der Jahre 1870/71, die doch auch sie letzten Endes geschaffen, lagen schon weit zurück und Brahms konnte sie als objektiver Beobachter werten. In der innerpolitischen Entwicklung des jungen deutschen Reiches mochte der begeisterte Bismarckverehrer stärkste Gefahren wittern; es will mir scheinen, als ob hier der Grund zu suchen sei, weshalb Brahms auf diese Texte und ihre Komposition verfiel.

Opus 110. Das zweite Vokalwerk dieser Zeit sind die für vier- und achtstimmigen Chor 1889 geschriebenen drei stark archaisierenden Motetten des Opus 110 (Simrock 1890). Wiederum wurden die Worte wie in den Festsprüchen von Brahms der Bibel entnommen. Der geistige Urgrund der Schöpfung ist ebenfalls der gleiche hier wie dort. Herbste Strenge und milder Trost stehen in der ersten Motette „Ich aber bin elend" nebeneinander, die kurze zweite „Ach, arme Welt, du trügest mich" ist, zumal sie das Fmoll, die führende Tonart, durch das eingeführte d dorisch umfärbt, noch dunkler gehalten, die dritte, breit ausgedehnte „Wenn wir in höchsten Nöten sein" steht in Emoll und erreicht den Gipfel Brahmsscher Herbheit und Unnahbarkeit. Die innerliche Kraft dieser Motette ist ebenso erschütternd groß wie ihre zweiteilige Gedankengliederung, die sich aus dem Texte von selbst ergab, meisterhaft klar durchdacht und durchgeführt. Brahms Chorsatz ist namentlich in dieser letzten Motette nur den allerbesten Vokalvereinigungen zugängig.

Opus 111. Brahms zweites Streichquintett ist 1890 entstanden und im folgenden Jahre in Simrocks Verlag erschienen. Es fügt Brahmsens Charakterbild nicht eigent-

lich neue Züge bei. Leidenschaftlich bewegt und in kühnem Aufwärtsschreiten beginnt im Cello das Hauptthema des ersten Satzes seinen Gang. Aber wir fühlen sogleich, wenn das Seitenthema einsetzt, wie sich dem pathetischen Schwunge bei aller Innigkeit des Ausdruckes doch beschauliche Gedanken gesellen, die sich irgendwie und irgendwo auswirken werden. Das ist freilich nicht sogleich der Fall und eine gedämpfte oder gar pessimistisch trübe Stimmung wird auch an keiner Stelle des Werkes herrschend. Zunächst entwickelt sich aus dem gegebenen Materiale ein in pathetischer Machtfülle prangender Durchführungssatz, aber in dem dem formal prachtvoll aufgebauten und abgeschlossenen ersten Satze folgenden Adagio, in dem wie in andern Stellen die elegisch getönten Bratschen die Führung übernehmen und noch mehr im Poco allegretto, dessen Trio eine volkstümliche Melodie von unsagbarer Schönheit enthält, tritt eine starke Trübung der Gedanken ein. Doch auch hier ist der Ausgangspunkt des Werkes wiederum erkennbar; im unvermutet kontrastierenden Mittelsatze des Adagio und im Allegretto in seltsam verhaltenen Harmonien. Und Leidenschaft beherrscht das rhythmisch straffe, ungarisch wild ausklingende Finale. Es ist, als ob Naturbilder auch dieses Quintett irgendwie zum Leben geweckt hätten, Landschaftsstimmungen und Menschen darin, die Brahms' Seele zum Tönen brachten. In der Art, wie er die vielen heterogenen Elemente zu einem lückenlosen Ganzen entwickelt und zusammenschweißt, Übergänge vorbereitet und durchführt, Gegensätze ausgleicht, satztechnische Feinheiten (in der Coda des Allegretto zum Beispiel) ohne jede Beeinträchtigung der künstlerischen Wirkung anbringt, diese vielmehr durch sie erst zu ihrer höchsten Höhe führt (was sich ja im Grunde genommen von selbst versteht, aber mit Rücksicht auf die oft bemerkbare schrullige Einschätzung

kontrapunktischer Kunst nicht oft genug betont werden kann), zeigt sich der Meisterbildner höchster Art.

Opus 113, „Dreizehn Kanons für Frauenstimmen" (C. F. Peters 1891), ist ein zum Teil grundgelehrtes, zum Teil höchste Künstlichkeit der Satzkunst zeigendes Werk, dessen Texte Goethe, Rückert und andere mehr, deren Weisen Volks- und Kinderlieder und Schubert darboten. Ernst und Scherz umschlingen sich in dieser viel zu wenig bekannten Sammlung, die das letzte Chorwerk für Frauenstimmen darstellt, das wir von Brahms besitzen. Ein Teil geht auf die Zeit zurück, da er und Joachim gegenseitig Kompositionen zur Beurteilung austauschten. Kanons zu singen war im Zeitalter der Königin Elisabeth in England ein allbeliebter Zeitvertreib, wie neben andern Shakespeare beweist. Auch von Haydn und Mozart haben wir manchen derartigen Satz, Beethoven schrieb Kanons auch als scherzhafte Zuschriften an Freunde nieder. Heute ist die Kunst des Kanonsingens etwas außer Kurs geraten. Und das ist auch im Hinblick auf das in Rede stehende Werk von Brahms schade, das nicht nur ein vortreffliches Studienmaterial, sondern auch geist- und gemütvolle Unterhaltung bietet, etwas, das freilich im Zeitalter kinodramatischer und Courths-Mahlerischer Hirnverblödung nicht eben hoch in allgemeiner Geltung steht.

Opus 114. Die Erwähnung von Brahms' Opus 114, des 1891 komponierten und im Jahre darauf bei Simrock erschienenen viersätzigen Trios für Klavier, Klarinette (Bratsche) und Violoncell, führt dazu, des Mannes zu gedenken, dessen herrlichem Spiele Brahms gerne zu lauschen pflegte, des Meininger Klarinettisten Richard Mühlfeld. Der Anregung durch seine Kunst verdanken wir dies Trio, das Klarinettenquintett und die beiden Klarinettensonaten. Trio und Quintett kamen zur gleichen Zeit heraus. Unter dem hellen Glanze,

den das herrliche Quintett ausstrahlte, hat das heute nur selten gehörte Trio von jeher zu leiden gehabt. Das ideale bukolische Instrument der Klarinette hat Brahms in feinsinnigster Weise in allen diesen Werken verwendet, so daß seinem elegisch-beschaulichen Wesen nirgendwo, auch da nicht, wo der Ausdruck leidenschaftliche Kraft gewinnt, Eintrag geschieht. Das Trio baut sich in seinem ersten Satze über stark gegensätzlichen Gedanken auf, die seinen halb elegischen, halb phantastischen Charakter bestimmen. Das thematische Material ist so einfach wie möglich. Das des zweiten Gedankens hüllt Brahms in technisch subtilste Arbeit ein, indem er das Klavier die Cellomelodie in Verkürzung der Werte begleiten und die Klarinette die Umkehrung anstimmen läßt. Um bei ähnlicher Gelegenheit früher Gesagtes hier zu wiederholen: Wäre derlei nur erarbeitet, so hätte es mit freier Kunst natürlich nichts zu tun. Aber Brahms bewältigt solche Aufgaben in sozusagen naiver Weise. Die Kraft seiner aktiven Phantasie, das heißt die Fähigkeit des den Kunstgesetzen entsprechenden Gestaltens des intuitiv gewonnenen Materials war in ihm so groß, daß sie wie ein ursprünglicher Zug, was sie ja sicherlich nicht ist oder sein kann, anmutet. Ein weiteres technisches Kunststück bietet übrigens auch der letzte Satz. Der zweite Satz, Adagio, schwelgt in romantischen Vollklängen, der dritte (Andantino) ist wie ein feinstilisierter, empfindsam vorsichtiger Tanz aus alten Tagen, im vierten geht es leidenschaftlich bewegt unter Mischung des $^2/_4$- und $^6/_8$-Taktes zu, doch trägt das zweite Thema mit dem Ausdrucke unruhigen Sinnens auch einen brahmsisch resignierenden Ton in den Satz hinein.

Opus 115. Das fünfsätzige Hmoll-Quintett für Klarinette (Bratsche), zwei Geigen, Bratsche und Violoncell (Opus 115, Simrock 1892) wurde zum erstenmal in Mei-

ningen durch Joachims Quartett und Mühlfeld 1891 aufgeführt. Zehn Jahre vorher hatte Bülow Brahms' erste Einladung an den kunstsinnigen Hof des Herzogs Georg II. veranlaßt. „Das Lied meines Lebens" hätte der Meister über diese wundervolle Schöpfung schreiben können, wenn er solchen romantisch sentimentalen Anwandlungen zugängig gewesen wäre. Er läßt uns diesen Inhalt des Quintetts selbst erraten und hat uns das wahrlich nicht schwer gemacht. Das Lied seines Lebens, das in Kraft begann, um in stiller, männlich ernster Ergebung zu enden, das Liebe und Freundschaft fand, sich eins mit der Natur fühlte und ihrem geheimnisvollen Weben sinnend nachging, das Herrlichste der Kunst begeistert in sich aufnahm und nun leicht erschauernd das Wehen des Abendwindes fühlte und das Sinken der Sonne erwartete.

Man hat wohl wie in dem voraufgehenden Trio so auch in diesem Quintett ein gewisses Nachlassen der erfinderischen Kraft von Brahms' verspüren wollen. Daran ist das richtig, daß manche Themen zu wenig im kontrastierenden Sinne gegeneinander ausgeprägt, andre sich ähnlich erscheinen. Daß diese Tatsache die Einheitlichkeit der betreffenden Werke geschädigt habe, ist von vornherein abzuweisen; sie hat sie im Gegenteil erhöht. Die Gegensätze sind im Leben ausgeglichen worden, die Resignation überwiegt, aber nach innen regt sich die alte Kraft immer wieder. Und auch das ist ja kein Zufall, daß alles das, was die musikalische Syntax an geheimnisvollen Kunstmitteln lehrt, sich gerade in Brahms' späten Werken häuft. Es war das ein Naturgesetz, das sich bei jedem geistig Schaffenden auf seinem Gebiete nachweisen läßt. Was aber ein Ergebnis weisheitsvollen Wägens der Erscheinungen ist, sollte nicht frivoler Unverstand als senil abzutun versuchen.

Wir brauchen dem Klarinettenquintett nicht bis in jede Einzelheit nachzugehen. Der erste Satz beginnt kraftvoll und steigert diesen Ausdruck im zweiten Thema und weiter noch in leicht bemerkbarer Weise, den Ausgang des Satzes aber bestimmen resignierte Klänge in tiefer Lage. Der zweite Satz ist ein schwärmender Sang von Liebe und Sehnen. Über den gedämpften Streichern schweben wie in ruhiger Verklärtheit die Töne der Klarinette. Der Satz hat einen rhapsodisch gefaßten Mittelteil, in dem die Klarinette, thematisch an den Hauptgedanken gebunden, sich in allerhand Läufen ergeht. Nicht nur Liebe und Trompetenblasen gehören zu einander, auch die Klarinette kann einmal Amors Bote sein, und daß Brahms beim Più lento just an Ungarn dachte, darf auch niemanden befremden, der seine Musik kennt. Am Schlusse des Satzes steht eine kurze Dialogstelle zwischen Klarinette und Geige; sie ist von berückender Schönheit. Im dritten Satze (Andantino) ist die Thematik wiederum vereinheitlicht; Haupt- und Mittelsatzthema haben den gleichen Beginn, der hier nach Moll gewendet ist. Der Schluß bringt Variationen über eine schlichte Weise, die sich in starkem Wechsel des Tones und der Rhythmik zu vollendet schönen und klaren Charakterbildern gestalten. Ein „Un poco meno mosso" macht den Schluß, den Epilog: über all das bewegte Treiben breitet sich der Schleier des Entsagens.

Opus 120. Wir schließen hier, ehe wir uns zu den letzten Klavierwerken wenden, die kurze Erwähnung der beiden Klarinetten- (Bratschen-) und Klaviersonaten an, die Brahms als Opus 120 bei Simrock 1895 erscheinen ließ. Sie wurden im Jahre vorher komponiert und gehören wenn nicht zu den tiefsten, so doch zu den schönsten Schöpfungen des Meisters. Der idyllisch-elegische Charakter beider Werke erscheint nur durch das leidenschaftlich bewegte Esmoll-

Scherzo der Esdur- und den ersten Satz der Fmoll-Sonate beeinträchtigt.

Opus 117 bis 119. Brahms' letzte Klaviermusik umfaßt die Phantasien Opus 116, die drei Intermezzi Opus 117 (1892), die Klavierstücke Opus 118 und 119 (1893, Simrock). Einige der Kompositionen haben Untertitel, im großen und ganzen gehören sie alle zu den Capricci und Intermezzi, wie sie Brahms in seinem sechsundsiebzigsten Werke geschaffen hatte. Sie sind edelste Früchte aus des Meisters späterem Schaffen und die deutsche Hausmusik kann ihnen nicht viel Ebenbürtiges an die Seite stellen. Vergleichen wir sie mit den Arbeiten des Opus 76, so erscheinen sie wohl von gleichem Geist und Grundgehalte erfüllt, aber abgeklärter. Hie und da regt sich der alte trotzende Brahms noch in ihnen, aber selbst das in dieser Beziehung vielleicht bezeichnendste Stück, das Dmoll-Capriccio aus Opus 116 tritt vor dem genial entworfenen Cismoll-Capriccio aus Werk 76 zurück, weil es geringere Expansionskraft zeigt. Ein wehmütig sinnendes Intermezzo in Amoll steht daneben; im Mittelsatze tönt unruhvolles Klagen. Das dritte Stück, Capriccio in Gmoll, ist ein andrer Trotzgesang echt rhapsodischen Charakters. (Derlei invertierte Arpeggien finden sich öfter.) In seinem Mittelsatze hat Brahms einen herrlichen Hymnus an die Kraft geschaffen, der zum Erhabensten gehört, was wir ihm verdanken. Die folgenden Intermezzi in Edur, Emoll und Edur — wer könnte ihre stille, verklärte, rührende Schönheit und Eigenartigkeit genug preisen! Abendstimmung tiefen Friedens in den beiden Durstücken und doch auch wieder der Schlag eines warmen Herzens, das in dem unruhigen Emoll-Intermezzo schluchzend klagt. Das Dmoll-dur-Capriccio ist wie eine Improvisation. Leicht bemerkbar ist das umgekehrte Linienverhältnis zwischen Ober- und Unterstimme:

der ungebärdige, im Mittelsatze phantastisch schweifende Brahms.

Besonderer Gunst erfreut sich das erste der drei Intermezzi aus Opus 117, die Brahms selbst einmal die Wiegenlieder seiner Schmerzen genannt hat. Das in Esdur stehende hat als Motto schottische Worte aus Herders Volksliedern (Lady Anne Bothwells Lament): innigster Liebesausdruck und banges Ahnen und Fürchten stehen im Haupt- und Mittelsatze in herrlicher Ausprägung des Klanges nebeneinander. Bezeichnend ist, daß Brahms die führende Melodie in die Mittelstimme verlegt; das gleichmäßig wiederkehrende es der Oberstimme dient als innere Bindung: die Gedanken kreisen um einen Punkt. Wunderbar ist das höchst originelle zweite Intermezzo in Bmoll. Auch hier finden wir wieder gleichsam improvisatorischen Charakter, trotzdem das Werk natürlich formal gegliedert ist. Thematisch fest zu greifen ist es (der Hauptsatz ruht auf akkordischen, gebrochenen Figuren) erst in seinem fester gefügten Desdur-Mittelsatze, der im Più adagio des Schlusses an- und ausklingend wieder erscheint. Man soll das seelische Leben dieses für Brahms überaus bezeichnenden Werkes nicht in ein äußeres Bild fassen wollen; es hat wirklich nichts mit Herbstwind zu tun! Und das Eismoll-Intermezzo mit den unheimlich lastenden gleichmäßigen Schritten seines führenden Gedankens, der dann später in die Mittelstimme verlegt wird, während die Oberstimme das Eis festhält, eine Parallelerscheinung zu der beim Esdur-Wiegenliede angemerkten, mit den charakterisierten Synkopationen, die den Ausdruck des bewegten Mittelsatzes stark mitbestimmen helfen: alles zusammengehalten ein Bild tiefer, dumpfer Trauer und klagender Sehnsucht, vollendet in der Schärfe und Schönheit seiner künstlerischen Gestaltung.

Opus 118. Ein in leidenschaftlicher Kraft trotzig aufwallendes, aus einer kleinen Keimzelle entwickeltes Intermezzo in Amoll macht den Beginn des hundertachtzehnten Werkes. Ihm folgt das Intermezzo in Adur, das weiche sinnliche Schönheit der Melodie und satten Farbenklang der reichen Harmonik zeigt. Im Fismoll-Mittelsatze bemerkt man im Beginne leicht die kanonische Verwertung der Ober- in der Mittelstimme. Prachtvoll ist im zweiten Teile die akkordische und kanonische Einkleidung der melodischen Bewegung. Die dritte Nummer ist eine Gmoll-Ballade, die mit einem energischen und gedrungenen Hauptteile einen romantisch weichen und schwärmenden Mittelsatz umkleidet. Das darauffolgende Intermezzo in Fmoll wächst wieder aus einem kurzen Motive heraus, verknüpft Ober- und Unterstimmen aufs engste motivisch und ergeht sich im Mittelteile in eigenwilliger Beschaulichkeit. Der abschließenden Wiederholung des Hauptsatzes hat Brahms eine Reihe feiner und neuer Züge gesellt. Das Stück gehört zu den technisch am schwersten zu bewältigenden unter diesen Kompositionen. Die überaus fein aufgebaute und im Allegrettoteile in liebenswürdig schalkhafter Weise den Ausdruck durch wechselnde Bewegungsformen steigernde Romanze ist ein entzückendes Idyll. Das folgende Intermezzo (in Esmoll) gehört zu den eigenartigsten Schöpfungen des Meisters: ein in die engen Schranken einer kleinen Terz gebanntes, müdeklage kündendes Motiv, gegen das wie ein kalter Windhauch ein breites Arpeggio auf- und absteigt. Kirchhofsstimmung. Arpeggienzüge bei Brahms haben immer eine ganz besondere Bedeutung, sind nie bloße Floskel und Spielfigur. Aber die Gedanken an das Ende der Dinge lösen sich und im Gesdur-Mittelsatze steigt immer kraftvoller und dräuender männlich starker Wille auf, der sich zuletzt auch das todestraurige Motiv des Hauptsatzes unter-

wirft. Doch dieses heiße Aufwallen von Kraft — es ist nur ein kurzer Augenblick, da der starke Geist den müden Körper aufzurichten vermag, dann kehrt der lastend ernste Hauptsatz wieder. Noch einmal reckt sich der sinnende Meister in furchtbarem Trotze gegen das unerbittliche Geschick, doch der Abend des Lebens ist da, die erlahmende Hand gleitet traurig über die Saiten, das Lied ist aus.

Opus 119. Und das letzte Klavierwerk des Meisters, sein Opus 119. Es ist vielleicht das schönste, sicherlich aber das ergreifendste aller. Da ist zunächst das Hmoll-Intermezzo mit der tiefen Klage seines führenden thematischen Gedankens. Wer das nun und nimmer in den Konzertsaal gehörende Werk recht erfaßt hat, wird der eigentlichen Melodie darin nicht viel mehr Aufmerksamkeit schenken dürfen, als den für den Ausdruck des Ganzen fast ebenso wichtigen Begleitstimmen. Eine der rührendsten Weisen, die je gesungen wurden, gibt der Durmittelsatz, der das tränenumflorte Lächeln um den gütigen Mund des Meisters, der es schuf, widerzustrahlen scheint, und auch eine trügerische Regung alter Kraft. — An zweiter Stelle steht das unruhvolle pochende Emoll-Intermezzo, dessen lieblich-heiteren Durmittelsatz Brahms thematisch dem Hauptsatze in wahrhaft genialer rhythmischer Umbildung abgewann. Es muß für den Meister eine tiefe Glücksstunde gewesen sein, als er dies in leuchtende Schönheit gehüllte Ländleridyll geschaffen hat, und nicht minder hell muß ihm der Tag gestrahlt haben, als das Intermezzo in Cdur entstand, ein überaus geistreiches Stück mit allerlei Scherz und Schabernack, kleinen pathetischen Anwandlungen und drolligen Neckereien. — Das letzte Werk ist die Esdur-Rhapsodie. Sie erfordert eine kurze Sonderbetrachtung.

W. Niemann sagt in seinem Brahmsbuche bei der Er-

wähnung der Edwardballade aus Opus 75: „Die wörtliche thematische Übereinstimmung in Edwards Aufschrei: ‚O ich hab' geschlagen meinen Vater tot, Mutter' (Desdur) mit dem Anfang des Hauptthemas der Esdur-Rhapsodie ... ist zu groß und auffällig, als daß man nicht auf eine bewußte poetisch-stoffliche Rückerinnerung an dieses große dämonische Duett in der Rhapsodie schließen dürfte." In der Besprechung der Rhapsodie nennt Niemann sie einen Gruß aus nordischer Heldenzeit, fügt aber bei: „Was sonst aus diesem Prachtstück Brahmsschen großen, pathetischen Stils in der Klaviermusik spricht, ist heiße, ungebärdige und sinnenstarke ewige Jugend." Zunächst sei bemerkt, daß es doch wohl nicht angeht, in dieser Rhapsodie etwas wie die Koppelung von Objektivation und subjektivem Gedanken zu sehen. Und welche Veranlassung hätte Brahms wohl haben sollen, beim Ausgange seines Lebens just an einen Vatermord zu denken? Es ist die alte Geschichte: Musik, die durch Verbindung mit dem Worte einen ganz bestimmten Sinn erhält, verliert diesen, sobald sie dem für den Hörer suggestiven Banne des Wortes entrückt wird. Genau dasselbe findet beim Tondichter selbst statt. Brahms hat für die in einen gewissen Lapidarstil gefaßte grausige Handlung und an der betreffenden Stelle der schottischen Ballade besonders einen kurzen und prägnanten, urwüchsig kraftvollen Ausdruck gesucht und gefunden. Er ist rein heldischer, elementarer, trotziger Art. Als er ihm wieder in den Sinn kam — siebzehn Jahre lagen dazwischen —, mag wohl jede Erinnerung an den ursprünglichen Sinn des Gedankens in ihm erloschen gewesen sein. Das Thema nahte ihm in einer kraftgesättigten Stunde, ganz und gar Persönlichkeitsausdruck. Die grandiose Schöpfung hat viel mehr rhapsodischen Charakter als die Rhapsodien des Opus 79. Welche Schärfe der

Gliederung des von Kraftfülle beseelten Hauptsatzes, welche Gewalt der rhythmischen Fassung, welche Einheitlichkeit und einfache harmonische Größe! Nichts ist bedeutungslos: man beachte besonders auch die Zwischenglieder, die von Brahms gerne verwendeten Arpeggien und ihre Umkehrungen und andres mehr. Ein unruhig drängender Emoll-Abschnitt schließt sich an, ihn löst (die Verbindungslinie ist schon vorher in kürzerer Gestalt verwendet worden) der wundersame Graziososatz in Asdur ab, den unsre Pianisten leider fast immer mißverstehen, indem sie seinen Ausdruck ins Spielerische wenden, statt ihm die Klangwirkung des Lächelns unter Tränen zu geben. Für mich hat dieser Asdur-Satz geradezu religiösen Charakter, er ist wie ein Preisen des guten Geistes, der das Haus der Erde so schön geschmückt hat. Dieser hymnische, schwärmende Charakter ist, meine ich, im Grunde nicht zu verkennen. Daß er nicht überschäumend wird, gibt ihm den feierlich-rührenden Charakter. Die teils retardierenden, teils überleitenden Zwischenglieder sind dabei nicht zu übersehen. Wie sich die Rhapsodie über den Emoll-Abschnitt und den das Hauptmotiv rhythmisch abändernden, in Cdur beginnenden Teil unter strengster Wahrung des rhapsodischen Charakters zum Hauptsatze zurückfindet, wie in diesem allerhand bezeichnende Weitungen des Ausdrucks auftreten, braucht im einzelnen nicht angegeben zu werden. Der Schluß steht in Moll. Das ist schon öfter als auffallend bemerkt worden. Ohne Grund für den, der in Brahms' Kunst heimisch ist. Auch hier treten ja dem reinen Kraftgefühle des Hauptgedankens allerlei seelische Hemmungen entgegen. Werden sie auch wohl überwunden, es bleibt doch ein Stachel in der Seele zurück. Aus diesem Gefühle heraus erwächst der drohende Trotz im Tone des Abschlusses der Rhapsodie, der sich auch in den springenden Figuren und,

in der Coda, in der Mischung gerader und ungerader Metren (sie entstammen dem Hauptmotive) ganz besonders zeigt.

Opus 121. Drei Jahre liegen zwischen dem Entstehen von Brahms' Klavierstücken des Werkes 119 und dem letzten Werke seiner Hand, das noch zu Lebzeiten des Meisters erschien, den vier ernsten Gesängen. Ein Jahr vor ihrem Erscheinen hatte Brahms noch die schönen Klarinettensonaten geschaffen. Nun senkte die Nacht ihre Schwingen immer tiefer auf den einsam Gewordenen, der Freund um Freund ins Grab sinken sah. Es bedarf dessen nicht, daß einer diese Tatsache kennt, um von den letzten Gesängen aufs tiefste ergriffen zu werden. Sie stehen für sich selbst als Denkstein der großen Kunst ihres Schöpfers da, sind sie auch Zeugen einer Schwermut ohnegleichen. Entstanden sind sie kurz vor Clara Schumanns Tode, haben aber keinerlei direkten Bezug auf deren Ende. Brahms selbst hat das in einem Briefe an die Kinder ausgesprochen: „Ähnliche Worte beschäftigen mich oft, schlimmere Nachrichten von Ihrer Mutter meinte ich nicht erwarten zu müssen — aber tief innen im Menschen spricht und treibt oft etwas, uns fast unbewußt, und das mag wohl bisweilen als Gedicht oder Musik ertönen." Die Legende, die eifrigst das Werk mit Frau Schumanns Ableben in Verbindung brachte, hat Max Klinger, dem die Gesänge zugeeignet wurden, zerstört. Sein Leben lang war Brahms ein überzeugter, frommer Christ, freilich niemals ein Betbruder gewesen. Das Wozu und Wohin des Lebensrätsels hatte ihm immer sein geheimnisvolles Auge zugewendet. Nun stellte sich die Frage, warum den Mühseligen überhaupt das Licht gegeben sei, immer schneidender und drohender den letzten Schritten seiner Erdenbahn entgegen, die wahrlich stets Mühe und treue Arbeit an sich und für die Kunst und die Menschen gewesen. Ist denn der Mensch wirklich etwas Besonderes, da

ihn, den Denkenden, Geistigen, die Sichel des Todes fällt wie das Vieh und die Blume auf dem Felde, da niemand zu sagen weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahren wird und der Odem des Viehs unterwärts unter die Erde? Das ist ganz die Gedankensphäre des zweiten Satzes des Requiems. So ist, dies kündet der zweite Gesang, der Tote besser daran als der Lebende, dem so oft bitteres Unrecht geschieht; aber der noch nicht ist, dem ist besser als dem Lebenden und Toten. Der Tod ist der Feind des gedankenlos in den Tag hineinlebenden Genußmenschen und der Wohltäter des Armen. Dies der Gedanke des dritten Gesanges. Wie mußte er Brahms selbst erscheinen, der seinen Tag genutzt hatte wie selten einer! Aus dem Wirrsale dieser Qual fand er auch diesmal wieder nur einen Ausweg im Anschlusse an die Schrift, an Paulus' Wort von dem Glauben, der Liebe und der Hoffnung. Jetzt sah er abermals durch den Spiegel tiefster, seelischer Erkenntnis und Überzeugung, und was er sah, leuchtete wie goldenes Abendrot über den wie Wolken vom Winde verscheuchten Zweifeln auf. So gesellt sich dem düsteren Pessimismus der drei ersten Gesänge das milde Trostwort des letzten. Gewiß ist das nicht der Anschauung des naturwissenschaftlichen Animalismus und des philosophischen Materialismus entsprechend, sondern auf christlichem Grunde ruhend. Aber ethisch bewertet, wächst es doch in die höchste Sphäre reinen Menschentums hinein und vermag in jedem denkenden und fühlenden Herzen Widerhall zu wecken.

Die Anschauungswelt der biblischen Worte, ihr tiefes Durchdenken durch Brahms erforderte einen besonderen, einfachen und doch monumentalen Stil der Tongebung, ein dunkles, gefühlsgesättigtes, starkes und zum Teil auch starres Pathos, dem weiche Linien und Farben in den gegensätzlichen, das Elend des Loses der Armen beklagenden und die

allbarmherzige Liebe preisenden Stellen an die Seite zu treten hatten. Brahms hat diese Aufgabe künstlerisch wundervoll gelöst. Der Ausdruck nagenden Zweifels ist nicht minder geglückt, als der unerbittlicher Starrheit oder der in weithogige Linien gefaßten seligen Verklärung des Schlusses. Wer Ohren hat zu hören, den wird der Schwanengesang des Meisters, wenn künstlerisch tiefer Sinn ihn zu tönendem Leben bringt, im Innersten bewegen; zieht er auch nicht die Summe von Brahms' ganzer Lebens- und Kunstanschauung, so hat er doch diese zur notwendigen Voraussetzung.

Opus 122. Als nachgelassenes Werk ließ Simrock noch 1902 elf Choralvorspiele für die Orgel, die zum Teil vor 1896 und in diesen Jahren geschaffen wurden, erscheinen, neben der Fuge in Asmoll (Leipziger Allgemeine Musikal. Zeitung 1864) und dem Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid" (Musikalisches Wochenblatt, 13. Jahrgang) die einzigen Kompositionen, die Brahms für die Orgel hinterlassen hat. Strengster Kritiker seiner selbst, hat er die Mehrzahl derartiger Arbeiten vernichtet. Die Werke haben verschiedenen Wert und wirken auch auf den Hörer verschieden. Im ganzen sind sie, was selbstverständlich erscheint, Musterbeispiele kühnster kunstkombinatorischer Phantasie und zum großen Teile Ausdruck trüben Ernstes. Keineswegs sind sie aber als bloße Studien in der Bachschen Stilistik anzusprechen, davor bewahren sie ihre brahmsisch moderne Harmonik und Stimmung.

Werke ohne Opuszahl. Ohne Opuszahl gab Brahms 1869 und 1880 je zwei Hefte Ungarischer Tänze für Klavier heraus. Es sind ihrer einundzwanzig, die rascheste Verbreitung fanden und auch insofern eine gewisse Sensation erregten, als einige ungarische Musiker, voran Brahms' lieber Jugendfreund Reményi, den Meister beschuldigten, ungarische Melodien unbefugterweise benutzt

zu haben. Daran war dies wahr, daß diese Melodien sozusagen herrenloses Gut waren, das auf der Straße lag und von keinem Menschen benutzt wurde, bis es Brahms aufgriff und dem Musikschatze der Welt wieder zuführte. Schon dadurch hätte er vor den albernen Angriffen Reményis geschützt sein müssen, daß er sich auf dem Titelblatte der bei Simrock erschienenen Ungarischen Tänze nur als Bearbeiter, nicht als Komponist deutlich zu erkennen gegeben hatte. Die Abfuhr, die Reményi sich durch den Verlag — Brahms selbst schwieg natürlich zu den Anpöbelungen — zuzog, ließ an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Das Beiwort genial, über dessen allzuoft mißbräuchliche Verwertung nicht nur der alte Grabbe Ursache gehabt hat, sich des kräftigsten auszulassen, darf man auf die Art der Bearbeitung der ungarischen Weisen durch Brahms durchaus anwenden; das ist die aufs feinste erlauschte Kunst der Zigeuner der Pußta, sind ihre prachtvollen, wilden Rhythmen, ihre von heißer Sehnsucht und Begierde, von Schmerz und ungebändigten Leidenschaften aller Art erfüllten Weisen in echter harmonischer Gewandung, sind ungarische Charakterstücke, wie sie in gleich knapper Form und absolut überzeugender, naturechter Schlagkraft des Ausdrucks vor Brahms nicht geschaffen worden waren. Das gilt auch selbst von Franz Liszt, von Schubert und dessen Vorgängern zu schweigen.

Von weiteren Bearbeitungen, die wir Brahms verdanken, sind zu nennen fünf Hefte Studien für das Pianoforte (Senff 1869 und 1879), die Chopins Fmoll-Etude, ein Presto und die Ciaconna Bachs und ein Webersches Rondo betreffen. In diesen Studien erscheint die technische Schwierigkeit der Ausführung aufs gewaltigste gesteigert; hier, nicht in etwaigen rein künstlerischen Absichten liegt die Bedeutung der Studien. — Ein Kabinettstückchen feinster Art bot

Brahms in der 1871 für Frau Schumann gesetzten Bearbeitung einer Gluckschen Gavotte in Adur aus Paris und Helena; der Stil des Originals bleibt trotz allerlei Brahmsischer Zutaten aufs schönste gewahrt. — Daneben wären noch zu erwähnen Brahms' vierhändiges Arrangement von Schumanns Klavierquartett, Opus 47, das bei Fürstner herauskam, die für zwei Klaviere bestimmte Übertragung von Joachims Ouvertüre zu Shakespeares Heinrich IV. (Simrock), Kadenzen zu Beethovens Gdur-Klavierkonzert und andres mehr. Daß sich Brahms auch als Herausgeber der Werke älterer Meister betätigt hat, ist nicht zu übersehen; für Chrysanders „Denkmäler" gab er 1871 Fr. Couperins Klavierwerke heraus, für Peters Händels Kammerduette, desselben Meisters Kammermusik für Gesang im 32. Bande der Gesamtausgabe, K. Ph. Em. Bachs Sonaten für Klavier und Geige bei Rieter-Biedermann, für die Gesamtausgabe der Werke Mozarts revidierte er das Requiem und beteiligte sich an Gesamtausgaben der Werke Schuberts, Schumanns und Chopins.

Wichtiger als diese Dinge, obwohl sie ja Brahms' Bild immerhin um einige Züge schärfer hervortreten lassen, ist für unsern Zweck die Anführung der ohne Opuszahl erschienenen Werke des Meisters, die sich auf das Volkslied beziehen: 1858 kamen bei Rieter-Biedermann vierzehn Volkskinderlieder (ohne Autornamen) heraus, die den Kindern Robert und Clara Schumanns gewidmet wurden. Derselbe Verlag gab sodann 1864 vierzehn der Wiener Singakademie gewidmete deutsche Volkslieder heraus, und neunundvierzig deutsche Volkslieder mit Klavierbegleitung erschienen in sieben Heften 1894 bei Simrock.

Streiten wir nicht um den Begriff des Volksliedes; es sind unter den echten auch unechte Volkslieder, die Brahms bearbeitet hat, Lieder freilich, die den volkstümlichen Ton durchaus treffen. Wie Brahms zur Volkskunst steht, haben

wir an mancher Stelle dieser Ausführungen sehen können; sie hat ihn durch sein ganzes Leben hindurch begleitet, war ihm geradezu der notwendige seelische Ausgleich des Schaffens hohen Stiles, verband sich mit diesem zu einem organisch einheitlichen Ganzen. Brahms entnahm die Weisen zu seinen Deutschen Volksliedern für Chor dem Liederbuche F. M. Böhmes; er hat sie nach Art der alten Liedmeister teils in einfachem homophonem, teils in künstlichem polyphonem Satze bearbeitet. Mit den einstimmigen Liedern, die Brahms 1894 erscheinen ließ, erklärte er sich gegen Erks und Böhmes bis dahin tonangebende Sammlungen. Schon in den anonymen Kinderliedern hatte Brahms an die Stelle der einfachen Stütze einer bloß die Harmonie gebenden Klavierbegleitung eine leichte ausdeutende und untermalende Begleitstimme gesetzt. Dasselbe Verfahren wandte er, aber in erhöhtem und verfeinertem Maße, in der großen Sammlung an, deren Hinausgehen in die Welt er „mit Zärtlichkeit" nachsah. Daß Brahms diese Volkslieder oder volkstümlichen Weisen, über deren Herkunft wir Max Friedländer eingehende Kenntnis zu verdanken haben, in eine der herkömmlichen philiströs-schulmeisterlichen Auffassung entgegengesetzte neue Gewandung kleidete, ist ihm viel verdacht worden. Aber in der Hauptsache nur wieder vom Philistersinn, der nicht begreifen will noch kann, daß der Künstler die Dinge anders bemißt als der Gelehrte oder der Pädagoge. An keiner einzigen Stelle seiner Volksliederbearbeitungen erscheint deren naiver Ton durch Brahms' Bearbeitung irgendwie gefährdet oder gar zerstört; was er den Weisen in seinen Begleitungen hinzugefügt hat, verändert niemals den seelischen Schwerpunkt in diesen Melodien, weil es, wie das gesamte Kunstwerk des Meisters, edles Maß zu halten weiß.

Die wichtigsten Daten aus Johannes Brahms' Leben und Schaffen

7. Mai 1833 / In Hamburg geboren.
1840 ff. / Unterricht bei Otto F. W. Cossel.
1843 ff. / Unterricht bei Edw. Marxen.
1847 / Brahms' erstes Konzert, in dem er neben Bach, Beethoven und Mendelssohn eigene Variationen spielte.
1849 / Brahms lernt Reményi kennen, der seine Bekanntschaft mit Joachim (Hannover) vermittelt (1853). Kunstreise mit Reményi.
1853 / Brahms in Weimar bei Liszt, der die op. 1, 2 und 4 aus der Handschrift spielt.
30. Sept. 1853 / Erste Begegnung von Brahms mit Robert Schumann.
23. Okt. 1853 / Schumanns Aufsatz „Neue Bahnen" (Neue Zeitschr. f. Musik, Leipzig).
1853, Ende des Jahres / Brahms in Leipzig, Breitkopf & Härtel seine ersten Verleger.
27. Febr. 1854 / Schumanns Selbstmordversuch in Düsseldorf.
29. Juli 1856 / Schumanns Tod.
1856 / Brahms in Detmold. Eifriges Studium älterer Musik.
1858 / Brahms in Hamm bei Hamburg. Der Hamburger Frauenchor als Mittelpunkt der Brahms-Pflege.
1860 / Erklärung von Brahms u. Gen. gegen die „Zukunftsmusik".
8. Sept. 1862 / Brahms' erste Reise nach Wien, wo er am 29. Nov. sein erstes Konzert gibt.
1863 / Übersiedlung nach Wien.
1864 / Besuch bei den (getrennt lebenden) Eltern.
1865 / Tod der Mutter, geb. Joh. Henrica Christ. Nissen aus Bamberg.
1866 / (Zweite) Heirat des Vaters Joh. Jakob Brahms mit Karoline, geb. Paasch, verw. Schnack.
1866 / Brahms in Zürich, wo u. a. der Magelonen-Liederzyklus und das Deutsche Requiem beendet wurden.
1868/69 / Liebesliederwalzer, Schicksalslied, Rhapsodie.
1872, 11. Febr. / Rhapsodie. Aus Goethes Harzreise im Winter. Tod von Brahms' Vater.
Sept. 1872 / Brahms wird artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde und pflegt Bach, Händel u. a. m.

1874/75 / Brahms gewinnt in Wien unausgesetzt an Popularität.
1876 / Brahms wird die Stelle des städtischen Musikdirektors in Düsseldorf angeboten; acht Jahre später folgt das Angebot, als Direktor des Konservatoriums nach Köln überzusiedeln. Auch seine Berufung als Thomaskantor nach Leipzig wurde 1879 flüchtig erwogen.
1876 / Brahms vollendet seine erste Symphonie in Baden-Lichtenthal.
1877 / Brahms wird Dr. mus. der Universität Cambridge.
1877 / Bülow gewinnt immer tieferes Interesse für Brahms.
1877 / Die zweite Symphonie (Pörtschach).
1878 / Erste Reise nach Italien.
1879 / Brahms' Violinkonzert.
1879 / Brahms Ehrendoktor (Dr. phil.) der Universität Breslau.
1880 / Brahms zuerst in Ischl, seinem Lieblingssommersitz, wo u. a. die beiden Streichquintette, die Fest- und Gedenksprüche entstanden.
1881 / Naenie.
1883 / Die dritte Symphonie (Wiesbaden).
1884/85 / Brahms' Sommeraufenthalte in Mürzzuschlag.
1884 ff. / Meiningen wird Vorort der Brahms-Propaganda.
1885 / Die vierte Symphonie (Mürzzuschlag).
1886/88 / Die drei Thuner Sommer (Hofstetten bei Thun).
1889 / Brahms wird Ehrenbürger von Hamburg.
1893 / Letzte Reise nach Italien.
1891/94 / Max Klingers Brahms-Phantasie (Amsler & Ruthardt, Berlin).
20. Mai 1896 / Clara Schumann stirbt.
3. April 1897 / Johannes Brahms stirbt. Leichenfeier am 6. April auf dem Zentralfriedhofe.
7. Okt. 1899 / Enthüllung des von Adolf Hildebrand geschaffenen ersten Brahms-Denkmals in Meiningen.
7. Mai 1903 / Enthüllung des von Ilse Conrat entworfenen Grabdenkmals in Wien.
7. Mai 1908 / Enthüllung des durch Rudolf Weyr entworfenen Denkmals in Wien.
1909 / Max Klingers Brahms-Denkmal für die Musikhalle in Hamburg.

Literatur über Brahms

Deutsche Biographien

M. Kalbeck, 4 Bde. 1904, 1908/09, 1911, 1914 (Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin) — H. Reimann, 1897 (Harmonie, Berlin) — A. Steiner, 1898 und 1899 (Neujahrblätter der Allgem. Musikgesellschaft, Zürich, Nr. 86 und 87) — Thomas San-Galli, 1912 (R. Piper, München) — Walter Niemann, 1920 (Schuster & Loeffler, Berlin)

Englische Biographien

Florence May, 2 Bde. (London 1905. Deutsch von Ludmilla Kirschbaum. Breitkopf & Härtel 1911) — J. A. Fuller-Maitland (London 1911. Deutsch von A. W. Sturm. Schuster & Loeffler, Berlin 1912)

Französische Biographien

Hugues Imbert (Fischbacher, Paris 1906) — Paul Landormy (F. Alcan, Paris 1920)

Briefwechsel

Mit H. und El. v. Herzogenberg (I u. II), E. Reinthaler, M. Bruch, E. Rudorff, B. und L. Scholz (III), J. O. Grimm (IV), J. Joachim (V u. VI), Fr. Simrock u. a. (VII), J. V. Widmann u. a. (VIII), Peter Joseph und Fr. Simrock (IX—XII), Th. Engelmann (XIII) (von der Deutschen Brahms-Gesellschaft herausgegeben)

Erinnerungen an Brahms

J. V. Widmann (Gebr. Paetel, Berlin 1898) — Alb. Dietrich (O. Wigand, Leipzig 1899) — R. v. d. Leyen (K. R. Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig 1905) — G. Jenner (N. G. Elwert, Marburg 1905)

Zum Gesamtschaffen von Brahms

Phil. Spitta (Sechzehn Aufsätze zur Musik, Berlin 1892) — H. Kretzschmar (Gesammelte Aufsätze I, Leipzig 1910) — Edwin Evans (Historical description and analytical account of the entire works of J. Br. London, Reeves. Erschienen Bd. I)

Zu einzelnen Werken

Vgl. H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal (Breitkopf & Härtel, Leipzig) — A. Morin (H. Bechhold, Frankfurt a. M., mit Arbeiten H. Riemanns (Sinfonien), R. Heubergers, Jw. Knorrs u. a. m. — M. Friedländer (Volkslieder, 1902) — W. Hammermann (Lieder, Leipzig 1912) — W. Nagel (Klaviersonaten, Stuttgart 1915) — Ein thematisches Verzeichnis von Brahms' Werken gab N. Simrock 1897 in Berlin heraus

---

Diese Bibliographie über Brahms ist nur eine Auswahl. Insbesondere haben die zahllosen Zeitschriftenaufsätze an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden können.

Register

Allgeyer, Julius 38
Asmus, Christiane Magdalene 19

Bach, Johann Sebastian 10 f. 13 f. 17. 23 f. 38. 46. 67. 79. 108. 130. 139. 155
Beethoven, Ludwig van 9 ff. 13 ff. 23 f. 37. 46. 51. 56. 58 f. 63 ff. 71. 96. 98 ff. 106. 118. 127. 133. 139. 142. 156
Berlioz, Hektor 36. 99
Billroth, Theodor 39. 44 f. 91
Bismarck, Otto von 41. 140
Böhme, Franz Magnus 157
Brahms, Elisabeth Wilhelmine Luise 20. 42
— Friedrich Fritz 20. 42
— Johann 19
— Johann Jakob 19 ff. 38. 42
— Joh. H. Christiane, geb. Nissen 19. 38
Brahms, Johannes, Instrumentierung 13. 97
— Liedstil 57 f.

Werke:

— Balladen: Op. 10 S. 60. 93 — Op. 75 S. 93. 108
— Chöre:
— Frauenchöre: Ave Maria Op. 12 S. 61 — Gesänge für Frauenchor Op. 17 S. 63 — Der 13. Psalm Op. 27 S. 67 — Geistliche Frauenchöre Op. 37 S. 34. 73 — Lieder und Romanzen Op. 44 S. 74 — 13 Kanons Op. 113 S. 142
— Gemischte Chöre: Begräbnisgesang Op. 13 S. 61 — Marienlieder Op. 22 S. 66 — „Laß dich nur nichts dauern" Op. 30 S. 68 — Sechsstimmige a-capella-Chöre Op. 42 S. 74 — Rinaldo Op. 50 S. 40. 80 — Schicksalslied Op. 54 S. 40. 85. 120 — Triumphlied Op. 55 S. 41. 86 f. — A cappella Op. 62 S. 93 — „Nänie" Op. 82 S. 43. 114 f. — Gesang der Parzen Op. 89 S. 43. 119 ff. — Lieder und Romanzen Op. 93 a S. 127 f. — Tafellied Op. 93 b S. 127 f. — Fünf Gesänge Op. 104 S. 137 f. — Fest- und Gedenksprüche Op. 109 S. 139
Brahms, Männerchöre: Lieder Op. 41 S. 73 — Harzreise Op. 53 S. 40. 83 ff.
— Duette Op. 20 S. 64. 92. — Op. 28 S. 67. 92 — Op. 61 S. 92 f. — Op. 66 S. 92 f. — Balladen und Romanzen Op. 75 S. 92 f. 150 — Romanzen und Lieder Op. 84 S. 92 f.
— Gesangsquartette: Op. 31 S. 69. 94.
— Liebeslieder walzer Op. 52 S. 40. 82. 95 — Op. 64 S. 94 — Neue Liebeslieder Op. 65 S. 82 — Vier Quartette Op. 92 S. 95. 127 — Zigeunerlieder Op. 103 S. 95. 137 — Sechs Zigeunerlieder Op. 112 S. 95
— Horntrio Op. 40 S. 39. 75
— Klarinettenquintett Op. 115. S. 142 ff.
— Klarinettensonaten Op. 120 S. 145. 152
— Klarinettentrio Op. 114 S. 142 ff.
— Klavierkonzert in d, Op. 15 S. 32. 34 f. 61 f. 115; in B, Op. 83 S. 43. 115 f.
— Klavierquartette in g, Op. 25 S. 68; in A, Op. 26 S. 68; in c, Op. 60 S. 91
— Klavierquintett in f, Op. 34 S. 34. 71
— Klaviersonaten 25. 54; in C, Op. 1 S. 31. 52. 70. 75. 100; in fis, Op. 2 S. 31. 53; in f, Op. 5 S. 31. 53

Brahms, Klaviertrios in H, Op. 8 S. 58; in C, Op. 87 S. 117; in c, Op. 101; S. 136
— Klavierwerke, kleinere Op. 4 S. 55 — Op. 39 S. 74 — Op. 76 S. 109. 146 — Op. 79 S. 111 f. 150 f. — Op. 116 S. 146 ff. — Op. 117 S. 146 ff. — Op. 118 S. 146 ff. — Op. 119 S. 146 ff.
— Lieder und Gesänge 25 — Op. 3 S. 31. 55 — Op. 6 S. 56 — Op. 7 S. 56 f. — Magelonenzyklus Op. 33 S. 39. 69 ff. 80. 122 — Lieder und Romanzen Op. 14 S. 61 — Lieder Op. 19 S. 64. 92 — Lieder nach Platen und Daumer Op. 32 S. 69 — Soldatenlied Op. 43 (s. auch Op. 41) S. 73 — Lieder Op. 46 bis 49 S. 80 — Lieder auf Dichtungen Daumers Op. 57 bis 59 S. 90 f. — Neue Lieder Op. 63 S. 94 — Op. 69 bis 72 S. 102 — Op. 84 bis 86 S. 117 — Gesänge für Alt mit Bratsche und Klavier Op. 91 S. 127 — Lieder Op. 94 bis 97 S. 127 — Op. 105 bis 107 S. 138 — Vier ernste Gesänge Op. 121 S. 58. 152 f.
— Motetten: 2 Motetten Op. 29 S. 67 f. — 2 Motetten Op. 74 S. 107 f. — 3 Motetten Op. 110 S. 108. 140
— Opernpläne 81
— Orgelwerke: 11 Choralvorspiele Op. 122 S. 154 — Fuge in As, o. Op.
— Ouvertüren: Akademische Festouvertüre in c, Op. 80 S. 42. 113 f. — Tragische Ouvertüre in d, Op. 81 S. 136 ff.
— Requiem, ein deutsches Op. 45 S. 39 ff. 61. 74. 77 85. 153
— Serenade in D, Op. 11 S. 34. 60 f. 116; in A, Op. 16 S. 34. 61
— Streichquartett o. Op. S. 25; in c und a, Op. 51 S. 81; in B, Op. 67 S. 96
Brahms, Streichquintett: Erstes in F, Op. 88 S. 118 f.; zweites, Op. 111 S. 140 f.
— Streichsextett in B, Op. 18 S. 34. 63 f; in G, Op. 36 S. 72
— Symphonien: 1. in c, Op. 68 S. 42. 97 ff.; 2. Op. 73 S. 42. 102 ff.; 3. in F, Op. 90 S. 43. 121 ff. 4. in e, Op. 98 S. 43. 89. 128 ff.
— Variationen für Klavier: in fis, Op. 9 (Thema von Schumann) S. 59: in D, Op. 21 S. 64; vierhändig in Es, Op. 23 (Thema von Schumann) S. 66; in B, Op. 24 (Thema von Händel) S. 64 ff; in a Op. 35 (Thema von Paganini) S. 72
— Variationen für Orchester: in B, Op. 56 (Thema von Haydn) S. 88 ff
— Violinkonzert in D, Op. 77 S. 42. 110
— Violinsonaten: in G, Op. 78 S. 111 in A, Op. 100 S. 135 f.; in d, Op. 108 S. 138
— Violoncellosonate: in e, Op. 38 S. 74; in F, Op. 99 S. 135 f.
— Werke ohne Opuszahl: Ungarische Tänze 154 f. — Studien für das Pianoforte 155 — Bearbeitung einer Gluckschen Gavotte 156 — Bearbeitung von Schumanns Klavierquartett 156 — Bearbeitung der Ouvertüre zu Shakespeares Heinrich IV. für 2 Klaviere 156 — 2 Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert in G 156 — 14 Kindervolkslieder 156 — 14 Deutsche Volkslieder 156 — 49 Deutsche Volkslieder 156 f.
Brahms, Peter Hoeft Hinrich 19
Brendel, Karl Franz 32
Bruckner, Anton 36. 46
Bülow, Hans von 30. 33. 43. 46 f. 98. 109. 138. 144

Chopin, Friedrich 51. 55. 73. 155 f.
Conrat, H. 95

Cornelius, Peter 13
Cossel, Otto W. F. 22 f.

Daumer, G. F. 69. 82
David, Ferdinand 32
Dessoff, Felix Otto 38. 42
Dietrich, Albert 28. 34. 56. 62

Engelmann, Theodor Wilhelm und Frau 43 f. 96
Erk, Ludwig Christian 157

Fasch, Johann Friedrich 12
Feuerbach, Anselm 43. 114
Feuerbach, Henriette 114
Fleming, Paul 68
Friedländer, Max 157
Fuller-Maitland, John Alexander 132

Gade, Niels Wilhelm 129
Gluck, Christoph Willibald 136
Goethe, Johann Wolfgang 10. 15. 40. 43 f. 63. 76 f. 80. 83. 102. 118. 120 f. 142
Grabbe, Christian Dietrich 155
Graupner, Christoph 12
Grimm, Julius Otto 36. 59
Groth, Klaus 33

Händel, Georg Friedrich 65. 86. 88. 139. 156
Hanslick, Eduard 33. 40. 44. 48. 95. 109 f.
Hausmann, Robert 136
Haydn, Joseph 11 f. 53. 107. 142
Hegar, Friedrich 38 f.
Hellmesberger, Joseph 37. 41
Herbeck, Johann Ritter von 38 f. 41 f.
Herder, Johann G. 60. 147
Hohenthal, Ida Gräfin von 54
Hölderlin, Friedrich 40. 85. 114
Holstein, Hedwig von, geb. Salomon 32

Jahn, Otto 33
Japha, Luise und Minna 56

Ibsen, Henrik 16
Joachim, Amalie 40. 66
Joachim, Joseph 24 f. 27 f. 31 ff. 38 ff. 42. 50. 62. 110. 123. 136. 142. 144. 156

Kalbeck, Max 43. 88. 98. 101. 103. 123. 129
Kiel, Friedrich 34
Klinger, Max 46. 152
Kretzschmar, Hermann 100. 119. 121. 123. 125. 127. 130

Lallemant, Abé 35
La Mara (Marie Lipsius) 24
Lanner, Joseph 82
Levi, Hermann 38. 41 f.
Liszt, Franz 10. 13 f. 24 ff. 32. 36. 53. 55. 100. 112. 155
Marxsen, Eduard 22 ff. 26. 115
Meiningen, Georg II., Herzog von 144
Mendelssohn-Bartholdy, Felix von 24. 32. 35. 51. 53. 58 f. 66. 92. 104. 129
Mozart, Wolfgang Amadeus 11. 142. 156
Mühlfeld, Richard 142. 144

Nef, Karl 103. 122
Neudeutschen, die 14. 32. 35 f. 54
Niemann, Walter 103. 107. 116. 149 f.
Nietzsche, Friedrich 45

Paganini, Niccolo 62
Perger, Richard von 49

Reger, Max 13. 129. 133
Reinthaler, Karl 40
Reményi, Eduard 24 ff. 154 f.
Richter, Hans 43
Röntgen, Julius 43
Rubinstein, Anton 33. 41
Rückert, Friedrich 142

Sahr, Heinrich von 31
Scarlatti, Domenico 102

Schiller, Friedrich von 76. 114. 121
Schnack, Karoline, geb. Paasch 20. 38. 42
Scholz, Bernhard 36
Schubert, Franz 56. 66. 75. 81 f. 109. 142. 155 f.
Schumann, Klara 28. 32 ff. 38. 48. 53. 59. 71. 91. 152. 156
— Robert 10 f. 14. 17. 24. 26 ff. 30 ff. 40. 51. 53. 55 f. 58. 62 f. 66. 68 f. 71 f. 91. 93 f. 96. 98 f. 139. 156
Schütz, Heinrich 139
Shakespeare, William 15
Siebold, Agathe von 35. 72 f.
Spieß, Hermine 122
Spitta, Philipp 27. 108
Spohr, Ludwig 125
Steiner, A. 39
Stockhausen, Julius 34. 37. 69
Strauß, Johann 82

Tausch, Julius 33
Tieck, Ludwig 69

Wagner, Richard 10. 13 f. 36. 39. 46 f. 76. 81. 96 ff. 100. 136
Wasielewski, J. W. von 27
Weber, Karl Maria von 155
Wesendonck, Mathilde 39
— Otto 39
Widmann, Joseph Viktor 32. 43 ff. 81
Wieck, Marie 32
Wilhelm I., Deutscher Kaiser 41
Wilt, Marie 38
Wolf, Hugo 36. 46
Wüllner, Franz 27

Alle Rechte vorbehalten / Copyright 1922 by J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart
Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart / Die ersten dreihundert Stücke dieses Werkes wurden auf besonders starkes holzfreies Papier gedruckt und numeriert; diese Liebhaberausgabe ist mit acht Lichtdrucken geschmückt und in Halbleder gebunden.

LIBRARY
MAR
1977

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
B8N24

Nagel, Wilibald L. Th. S
Johannes Brahms

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 09 02 05 001 4